

AHR

ArcHistoR

ArcHistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno VIII (2021) n. 16

ISSN 2384-8898

Comitato scientifico internazionale:

Maria Dolores Antígüedad del Castillo-Olivares, Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms, Miles Glenndinning, Christopher Johns, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechslin, José Luis Sancho, Dmitrij O. Švidkovskij, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

Tommaso Manfredi (direttore responsabile), Giuseppina Scamardi (direttore editoriale), Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua, Nino Sulfaro

Journal manager: Giuseppina Scamardi

Graphic editor: Maria Rossana Caniglia

Layout editor: Giuliana Randazzo

Editore: Università *Mediterranea* di Reggio Calabria - Laboratorio CROSS. Storia dell'architettura e restauro

Progetto grafico: Nino Sulfaro

Segreteria di redazione: Giulia Freni

La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo

In copertina: Aldo Rossi, quartiere Gallaratese 2, Milano, 1967-1974 (fotografia. FAR. © Eredi Aldo Rossi).



Sommario

Yuri Strozzi, <i>Alessandro Sforza di Santa Fiora e villa Rufina a Frascati: una proposta per Giovanni Fontana</i>	4
Antonio Bravo Nieto, Sergio Ramírez González, <i>Una arquitectura manierista inédita de Gian Giacomo Palearo Fratino. La iglesia de la Purísima Concepción de Melilla (1579-1608)</i>	38
Antonio Russo, <i>Girolamo Rainaldi per il duomo di Milano: il progetto di facciata del 1642 e alcune precisazioni sul corpus grafico dell'architetto</i>	70
Federica Scibilia, Vincenzina La Spina, <i>Gli interventi nell'antica Casa Consistorial di Cartagena dopo il terremoto del 1829 nell'area della Vega Baja del Segura e nella Regione di Murcia</i>	88
Marta Casanova, <i>The Outer Surfaces of the Residential Buildings Designed by Giuseppe Terragni. Plasters, Stone Cladding and Prefabricated Elements to the Test of Time</i>	118
Beatrice Lampariello, <i>L'«architettura del territorio» di Aldo Rossi, 1950-1970: per una teoria degli «elementi primari»</i>	142



Alessandro Sforza di Santa Fiora and Villa Rufina at Frascati: A Proposal for Giovanni Fontana

Yuri Strozzi (Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria Meridionale)

In the middle of the 16th century, with the construction of his Tuscolan villa, Alessandro Ruffini inaugurated the long series of 'delights' which within a short time made Frascati a famous holiday spot. Villa Rufina – which may have been borne out of an initial project by Nanni di Baccio Bigio – became the object of conspicuous interventions in the following century, which – because of the attribution transmitted by Alessandro Specchi's well-known incision – were long thought to be the work of Francesco Borromini. Despite numerous studies dedicated to the complex – from the first investigations by Paolo Portoghesi to more recent monographs – the dense architectonic processes that have marked the building remain to this day insufficiently explored: the reconstruction of the first phase of construction is uncertain, and the remaining transformations dating to the 16th century are unknown. This background has inevitably made the historiographic reconstruction of the operations commissioned by Pietro Francesco Falconieri in the 1660s problematic. The present study reflects on the villa's history in the 16th century in light of a hitherto unedited drawing which is here proposed as a possible project redacted by Giovanni Fontana for Cardinal Alessandro Sforza di Santa Fiora. These findings not only suggest new hypotheses in regards the first layout of the palazzo and update the chronology of construction, but shed new light on the complex figure of Giovanni, and redefine assumptions concerning the 16th century intervention.

Alessandro Sforza di Santa Fiora e villa Rufina a Frascati: una proposta per Giovanni Fontana

Yuri Strozzi

Tra i principi della chiesa più in vista della seconda metà del Cinquecento figura Alessandro Sforza di Santa Fiora (1534-1581) (fig. 1), membro di una famiglia potente, con possedimenti in Lazio, Toscana, Lombardia, Emilia e Campania, avviato a una prestigiosa carriera curiale garantitagli fin dall'infanzia da suo fratello maggiore, il cardinale Guido Ascanio (1518-1564), e dal nonno materno, il pontefice Paolo III Farnese (1534-1549). Questi gli avevano assicurato incarichi di rilievo, a partire da quello di abbreviatore apostolico, conferitogli nel 1542 alla sola età di otto anni, per passare poi alla Prefettura dell'Annona di Roma, fino alla reggenza della diocesi di Parma, acquisita nel 1560, in sostituzione dello stesso Guido Ascanio¹. Nel 1564, con la morte di quest'ultimo, causa la consuetudine di non ammettere fratelli consanguinei tra i membri del Sacro Collegio, si prospettò per Alessandro anche la possibilità di vestire la porpora cardinalizia, che ottenne finalmente nel marzo 1565². Gli anni settanta del XVI secolo segnarono l'apice della sua carriera: da cardinale legato di Bologna e Romagna, nel 1570, al prestigioso incarico di prefetto della Segnatura di Giustizia, supremo tribunale della curia, nel

Sono grato per l'aiuto a Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Luigi Miraglia e Rodolfo Maria Strollo.

1. MAMBRINI 2015; BRUNELLI 2018, con bibliografia precedente.

2. MORONI 1860, p. 290.



Figura 1. Anonimo, Ritratto del cardinale Alessandro Sforza di Santa Fiora, pittura a olio su ardesia, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Sforza (da HUNTER 1996, tav. 87c).

1573, fino alla nomina di legato dell'intero Stato Pontificio – salvo Bologna – conferitagli da Gregorio XIII nel 1580, nel tentativo di reprimere il dilagante fenomeno del banditismo.

Parallelamente all'ascesa politica e all'accumulo delle ricchezze assicurate da diverse rendite e dagli incarichi istituzionali, Alessandro riuscì a consolidare il suo potere definendo un patrimonio immobiliare invidiabile. Oltre alla disponibilità del palazzo Sforza di via dei Banchi Vecchi a Roma, attuale palazzo Sforza Cesarini, già riservato ai prelati di famiglia con un atto del 1555³, a partire dal 1562 deliberò e ottenne, grazie all'aiuto di suo fratello Guido Ascanio, la possibilità di costruire una grande villa nelle

3. CALZONA 1996, p. 70, nota 14.

proprietà di Castell’Azzara, la cosiddetta Sforzesca, la cui edificazione fu avviata nel 1564 e conclusa nel 1576⁴. Inoltre, il 26 febbraio 1573 Alessandro aveva acquistato da Francesco Cenci la celebre villa Rufina di Frascati, già di monsignore Alessandro Ruffini (o Rufini) che ne volle l’edificazione, mentre nel novembre del 1578 comprò dal duca di Urbino, Francesco Maria II della Rovere, la vigna romana precedentemente dei Pio da Carpi, poi del cardinale Giulio della Rovere, posta tra la strada Pia e la piazza Grimana⁵.

L’ampia letteratura inerente a queste fabbriche ha già messo in luce il ruolo giocato dalla famiglia di costruttori e architetti Fontana, originari di Melide. Questi, in modo particolare il più anziano Giovanni (1540-1614), subentrati come fabbricieri nel cantiere toscano, avviato sulla base di un progetto ricondotto a Tiberio Calcagni (1532-1565), giunsero a stabilire un rapporto di fiducia con i principali membri di casa Sforza, per cui rivestirono spesso i ruoli di capomastri, misuratori e progettisti⁶. Nacque allora un forte legame tra le due famiglie, destinato a durare almeno fino al primo decennio del Seicento, coinvolgendo non solo i rapporti propriamente professionali, ma pure quelli di natura economica e privata⁷.

4. Sulle vicende architettoniche della villa si rimanda a FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2007; BILANCIA 2010; NAVONE 2011; BILANCIA 2015; MAMBRINI 2015.

5. Archivio Apostolico Vaticano (AAV), Archivio Borghese, vol. 336, fasc. 64; EHRLE 1995, p. 19, nota 11; GUERRIERI BORSOI 2008, p. 42, nota 192; BILANCIA 2010, p. 122, nota 35.

6. Giovanni Fontana viene indicato come «dictae fabricae architectus et caput magister» in un documento relativo alla vigna sul Quirinale, ASR, Notai del Tribunale dell’Uditor di Camera, vol. 399, P. Antonino, cc. 124r e 149r, vedi BILANCIA 2010, pp. 111, 123 nota 41. Fernando Bilancia nota che in un altro atto del 1578 Fontana è definito architetto del cardinale Sforza, «già capo mastro della Sforzeschia», precisazione che potrebbe indicare l’evoluzione professionale intercorsa nel frattempo; il documento è trascritto in FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2007, p. 65, nota 35. Nicola Navone ha notato alcuni dettagli ricorrenti nella trabeazione dorica del cortile di villa Sforzesca e in quella della Scala Santa al Laterano, motivo che potrebbe fare supporre un parziale coinvolgimento progettuale di Giovanni Fontana nella fabbrica toscana, NAVONE 2011, pp. 68-69. Diversamente suppone BENOCCI 2016, pp. 49-53, che non considera FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2007, BILANCIA 2010 e NAVONE 2011. La studiosa riconduce il disegno del cortile alla cultura michelangiolesca di Tiberio Calcagni e al motivo definito da Buonarroti per l’esterno delle tribune di San Pietro, senza considerare la travata ritmica ideata da Bramante per il Cortile Superiore in Belvedere e le successive sperimentazioni di Vignola, come la loggia ionica del cortile di villa Farnese a Caprarola, in costruzione negli stessi anni della Sforzesca, e il cortile di palazzo Farnese a Piacenza, progettato tra il 1560-1561 e in costruzione negli anni a seguire. Relativamente al palazzo Farnese a Piacenza e in particolare al partito del cortile vedi FROMMEL 2003, pp. 237-242. L’attribuzione a Calcagni dei palazzi di Santa Fiora e di Proceno risulta avanzata in assenza di attestazioni documentarie e sulla base di analisi architettoniche non dirimenti: BENOCCI 2016, pp. 45-49.

7. BILANCIA 2010, p. 114. Ai rapporti tra Giovanni Fontana e la famiglia Sforza si fa riferimento anche in BENOCCI 2020, pp. 537-539, dove si ipotizza il coinvolgimento dell’architetto nelle vicende del complesso monastico delle Capuccine a Santa Fiora in assenza di evidenze documentarie e stilistiche probanti.

Dal gennaio del 1573 fino all'ultimazione della Sforzesca, avvenuta tre anni dopo, Giovanni vi risulta coinvolto come capomastro, attivo con diverse società d'impresa in collaborazione con altri membri della sua famiglia, i fratelli Santino, Marsilio, il più noto Domenico e i nipoti Carlo e Pompeo Maderno, oltre ad altre maestranze conterrane⁸.

Recenti ricerche hanno reso noto un documento relativo all'attività svolta da Giovanni Fontana dal suo arrivo a Roma fino al 1601, un *curriculum* compilato nell'ambito delle accese questioni sorte relativamente ai problemi di natura idraulica dell'area deltizia del Po, all'indomani della devoluzione del ducato di Ferrara allo Stato Pontificio⁹. Questo *dossier*, diversamente da quanto tramandato da Giovanni Baglione e da Giovan Pietro Bellori, che si sono limitati a ricordare gli esordi del ticinese nell'ambito della committenza di Alessandro Sforza per la sola villa di Castell'Azzara, aggiunge diverse informazioni, alcune già note alla storiografia, altre invece finora sconosciute e in attesa di un riscontro. In particolare, il documento informa dei primi incarichi professionali di Fontana nello Stato Pontificio, avvenuti inizialmente al servizio di Marcantonio Colonna (1535-1584), per cui avrebbe realizzato una parte del palazzo di famiglia a Nettuno e, successivamente, un palazzo non meglio precisato a Vetralla¹⁰. Il documento aggiunge che Giovanni Fontana iniziò e ultimò la fabbrica della Sforzesca, con i suoi giardini e le fontane, e che «a detto cardinale Sforza et poscia al signor Paulo suo fratello fabricò il palazzo del loro giardino a Monte Cavallo, con parte del palazzo della Rufina a Frascati, pure di detto cardinale amate delitie». La presenza di Fontana presso il cantiere di villa Rufina è confermata anche da una quietanza stipulata il 21 aprile 1574 tra Giovanni e Ambrogio Paleari di Morcote, nipote ed erede del mastro Giacometto Paleari, con cui i fratelli Giovanni e Santino avevano stretto un accordo quattro anni prima, al fine di convenire sulle relative spettanze «super diversis fabricis, videlicet ville nuncupate la Rufina, capelle in ecclesia Sancte Marie maioris et palatii illustrissimi et reverendissimi

8. La prima attestazione dei Fontana nella fabbrica è del 19 gennaio 1573, quando viene stipulato un atto tra Domenico Fontana, agente in nome del fratello Giovanni, e mastro Antonio Ferrari di Morcote. Domenico concede a Ferrari «plena solutione totius eius quod spectari eidem magistro Antonio fabricae facte per dictos magistrum Iohannem et magistrum Antonium socios [...] reverendissimo et illustrissimo cardinali Sfortie in loco noncupato la Sforzesca». Liquidato dalla società Antonio, questo viene sostituito nella stessa fabbrica dal figlio Ercole; vedi NAVONE 2011, p. 64. Del novembre 1573 è una stima dei lavori fino ad allora eseguiti da Giovanni e Santino Fontana con Giacometto Paleari alla villa Sforzesca di Castell'Azzara; ASR, Collegio dei Notai Capitolini, Curtius Saccocius de Sanctis, vol. 1541, cc. 352v-353v; BILANCIA 2010, pp. 106, 119, nota 11; NAVONE 2011, pp. 64, 72, nota 17; già citato in SATZINGER 2003-2004, doc. 7. Fontana è documentato come capomastro della fabbrica in un atto stipulato nel 1576, FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2007, p. 67, nota 42. Segue infine la memoria del 1582, che attesta lavori eseguiti da Giovanni, Domenico e Marsilio Fontana, con i nipoti Carlo e Pompeo Maderno alla Sforzesca, *Ivi*, p. 67, nota 40.

9. CECCARELLI 2017, pp. 14-16.

10. *Ivi*, p. 20, nota 54.

cardinalis Sfortie»¹¹. Il documento informa del fatto che anche i lavori alla villa di Frascati, alla cappella di famiglia e al palazzo di via dei Banchi Vecchi nel frattempo erano stati ultimati. A oggi, salvo queste testimonianze e pochi altri indizi documentari, su cui si tornerà a breve, quasi nulla si conosce delle trasformazioni edilizie direttamente promosse da Alessandro Sforza nella villa tuscolana.

Villa Rufina a Frascati

Il complesso, noto anche come villa Falconieri, dalla famiglia che l'ha posseduta per oltre due secoli, dal 1628 al 1879, vanta ormai un'ampia letteratura¹² (fig. 2). Tuttavia, a causa di lacune documentarie e della perdita di ampie parti della stessa fabbrica sotto il bombardamento che l'8 settembre 1943 colpì la città, la sua complessa processualità architettonica, soprattutto la fase cinquecentesca, quando l'organismo architettonico prese forma, è ancora parzialmente ignota.

La prima raffigurazione della villa si incontra nel rovescio di una nota medaglia eseguita molto probabilmente da Alessandro Cesati (inizi XVI sec. - ante 1574), detto il Grechetto, intorno al 13 ottobre 1549 – data che segnò l'inizio del sedicesimo anno di pontificato di Paolo III – in memoria della cospicua addizione urbana di Frascati promossa dal pontefice¹³ (fig. 3). Il bassorilievo presenta nella metà superiore una rappresentazione sintetica dell'intero complesso della Rufina, allora ancora non edificata, motivo che ha consentito di ricondurre l'immagine a una schematizzazione del progetto sulla base del quale monsignor Ruffini potrebbe avere avviato l'organizzazione dell'area e la costruzione della casa. Quest'ultima vi appare costituita da una fabbrica, forse con pianta quadrilatera, su due

11. ASR, Collegio dei Notai Capitolini, Curtius Saccocius de Sanctis, vol. 1541, cc. 352v-353v; NAVONE 2011, pp. 64, 72, note 15-16.

12. Tra gli studi più recenti figurano le ricche e sistematiche ricerche promosse da Maria Barbara Guerrieri Borsoi, vedi GUERRIERI BORSOI 2008. Significative per la conoscenza della fabbrica sono anche le indagini di Rodolfo Maria Strollo: STROLLO 2001; STROLLO 2014. I giardini della villa sono stati studiati in COGOTTI 2018. Si segnalano le importanti indagini condotte nel secondo dopoguerra da Paolo Portoghesi: PORTOGHESI 1964 (1° ed 1956), pp. 343-371.

13. Della medaglia sono noti altri due conî (tre in totale) con diverse variazioni, tra cui quelle più evidenti riguardano il diritto con il ritratto di Paolo III. Il primo conio per lungo tempo è stato ricondotto a Giovanni Federico Bonzagni (post 1507-1588), vedi DEVOTI 1986, pp. 10-11. L'attribuzione è stata ridiscussa nel 2000 da Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel, e nel 2003 da Alessandro Modesti. Questi studiosi hanno identificato tre possibili autori: lo stesso Giovanni Federico Bonzagni, suo fratello Giovanni Giacomo (1507-1565) e Alessandro Cesati detto il Grechetto (inizi XVI sec - ante 1574), propendendo tutti per quest'ultimo; vedi TODERI, VANDEL 2000, II, pp. 662-663; MODESTI 2003, pp. 176-177. Queste vicende sono state riprese in BALDANI, STROLLO 2019; per una approfondita analisi iconografica del rovescio con nuove ipotesi interpretative si rimanda a BALDANI, STROLLO 2020. Sulle trasformazioni urbane di Frascati in Età Moderna vedi GUERRIERI BORSOI 2007; GUERRIERI BORSOI 2021.



Figura 2. Frascati, villa Rufina Falconieri, facciata meridionale (sud-ovest) in una foto del 1951. Roma, Archivio fotografico della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria Meridionale, negativo n. 1397.



Figura 3. Alessandro Cesati detto il Grechetto, medaglia «TUSCOLO REST.», rovescio, ottobre 1549 (da COGOTTI 2018, p. 25, fig. 35).

livelli con doppio loggiato a tre forni, aperto nel centro del solo prospetto raffigurato; il tutto sarebbe stato protetto da un doppio perimetro murario¹⁴. I numerosi pregi del sito prescelto, salubrità, punti di vista panoramici e fertilità, sono stati decantati da Fabio Benvogliente in una nota lettera indirizzata a Mino Celsi, intitolata *Descrizione della villa di Lucullo*, per via dell'edificio con il quale allora venivano identificati i ruderi antichi presenti nel luogo. L'autore ricorda anche che «volendo edificarvi il patron della villa una bella casa, e facendone il disegno un architetto, s'affrontò l'ingegnoso artefice di far la pianta al medesimo modo che fece Lucullo nella sua». Il documento, senza data, sembra riconducibile al periodo compreso tra il 1548 e il 1549, subito dopo l'acquisizione dei terreni da parte di Ruffini e, probabilmente, prima ancora che il cantiere venisse avviato¹⁵.

14. Per le vicende familiari dei Rufini (o Ruffini) e di Alessandro si veda GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 33-36.

15. La lettera è stata pubblicata in MANUZIO 1564, cc. 110v-112v; la datazione è stata proposta in GUERRIERI BORSOI 2008, p. 53. Il silenzio di Benvogliente a proposito di possibili strutture allora in costruzione, così come l'espressione «volendo edificarvi», suggeriscono un progetto in procinto di attuazione.

La fabbrica fu fondata in corrispondenza del salto di quota posto tra due preesistenti terrazze pianeggianti, a ridosso di un antico muro di sostruzione, in sostituzione di una precedente cappella dedicata a Santa Maria Maddalena, allora in rovina¹⁶. Nel 1876 Amadio Ronchini ha ricondotto il progetto del palazzo a Giovanni di Bartolomeo Lippi, più noto come Nanni di Baccio Bigio (1513 ca. - 1568), sulla base di una lettera con cui nel 1564 il cardinale Giovanni Ricci aveva suggerito al cardinale Alessandro Farnese di rivolgersi per i giardini di Caprarola a «quel Nanni che ha fatto la Ruffina così bella»¹⁷. Questa attribuzione è stata accolta dalla storiografia successiva e più volte ribadita¹⁸. A parte la medaglia ricordata, non si conoscono altre fonti iconografiche raffiguranti il complesso al tempo di Ruffini e scarse sono le informazioni sulla sua consistenza edilizia. Il palazzo doveva essere abitato almeno dal 1553 e doveva apparire ancora imperfetto nel 1562, quando è descritto come una «fabbrica» in una quietanza tra il proprietario e il capitolo di Santa Maria del Vivario di Frascati¹⁹. Il 29 ottobre del 1563 Ruffini, ormai oberato da ingenti debiti, fu costretto a vendere la villa, libera da fidejcommessi, in piccola parte soggetta a un canone dalla Camera Apostolica e gravata da censi, a Francesco di Cristoforo Cenci (1549-1598) per 11.300 scudi. La somma fu saldata solo nell'ottobre 1566, motivo che con ogni probabilità garantì al prelato la disponibilità dell'immobile anche dopo il 1563²⁰. A partire dal 1566 Francesco Cenci frequentò stabilmente la villa, dove tra il 1567 e l'anno successivo vennero alla luce i suoi figli Cristoforo e Giacomo²¹. Nell'ottobre del 1571 Cenci affittò l'immobile a Giovan Battista Doria, concedendogli la possibilità di eseguire dei lavori murari per la somma massima di 400 scudi, da rimborsare alla fine della locazione, a condizione che tali opere fossero preventivamente concordate con il locatario, «acciò [che, n.d.a] detta Fabbrica non guasti il disegno del Palazzo già principiato anzi abbia da seguirlo»²². Doria abitò la Ruffina per poco più di un anno e quando nel gennaio 1573 morì quasi nulla doveva avere intrapreso per ultimare la costruzione. Fu così che dopo un mese Francesco Cenci vendette la proprietà al cardinale Alessandro degli Sforza di

16. L'informazione è desunta dall'atto di *Concordia tra la chiesa di Santa Maria del Vivario ed il Rev. Alessandro Rufino per la ristrutturazione della cappella della Maddalena*, del 3 agosto 1562, ASR, Auditor Camerae, C. Lottus Quintilius, vol. 3920, cc. 78-81; GUERRIERI BORSOI 2008, p. 53. Nel documento l'edificio della villa è descritto come una fabbrica in costruzione.

17. RONCHINI 1876, pp. 357-358.

18. STROLLO 2001, p. 135; GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 57-58; STROLLO 2014, p. 25; COGOTTI 2018, pp. 27-29.

19. La prima informazione è negli atti del processo Savelli, per cui si rimanda a GUERRIERI BORSOI 2008, p. 55. La seconda è contenuta nella *Concordia*, vedi *supra* alla nota 16.

20. *Ivi*, p. 40, nota 183.

21. *Ivi*, p. 41.

22. Atto del 13 ottobre; LANCIANI 1902-1912, II, 1907, p. 58; GUERRIERI BORSOI 2008, p. 41, nota 187.

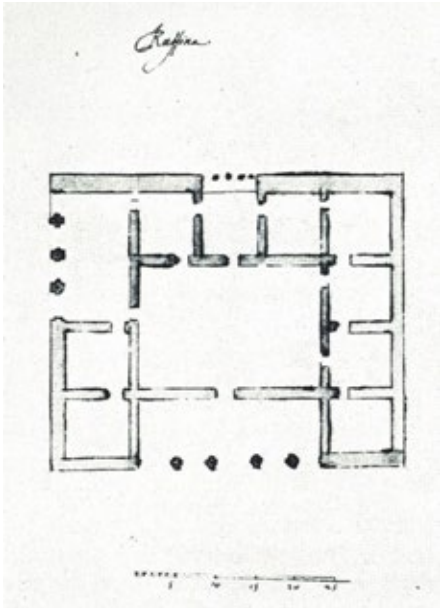


Figura 4. Anonimo, pianta di villa Rufina, 1598-1601/1603 circa. ASF, Carte Strozzi, I, CCXXXIII, c. 132 (da GUERRIERI BORSOI 2008, p. 55, fig. 41).

Santa Fiora, famiglia che la detenne fino al 1628, promuovendone il completamento e l'ampliamento che di fatto costituì la seconda importante fase edilizia del complesso²³.

Salvo le attestazioni documentarie citate in apertura, le quali ricordano un ampliamento non meglio precisato del palazzo al tempo del cardinale Alessandro, a oggi le trasformazioni promosse nella seconda metà del Cinquecento rimangono sostanzialmente sconosciute.

Fonti iconografiche

Una nota pianta di un anonimo disegnatore conservata tra le Carte Stroziane dell'Archivio di Stato di Firenze sembrerebbe documentare lo stato del palazzo tra la fine del XVI e i primi anni del secolo successivo²⁴ (fig. 4). Questo disegno, piuttosto approssimativo per la tecnica grafica e per l'assenza di

23. L'immobile fu ceduto per 10.500 scudi; AAV, Archivio Borghese, 336, fasc. 64; GUERRIERI BORSOI 2008, p. 42, nota 192.

24. Archivio di Stato di Firenze (ASF), Carte Strozzi, I, CCXXXIII, c. 132. MILANESI, GUASTI 1884- 1891, II, 1891, p. 394; COFFIN 1979, p. 43, nota 105, fig. 20 a p. 47; STROLLO 2001, pp. 134-135; GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 60-61, 129, dove la studiosa

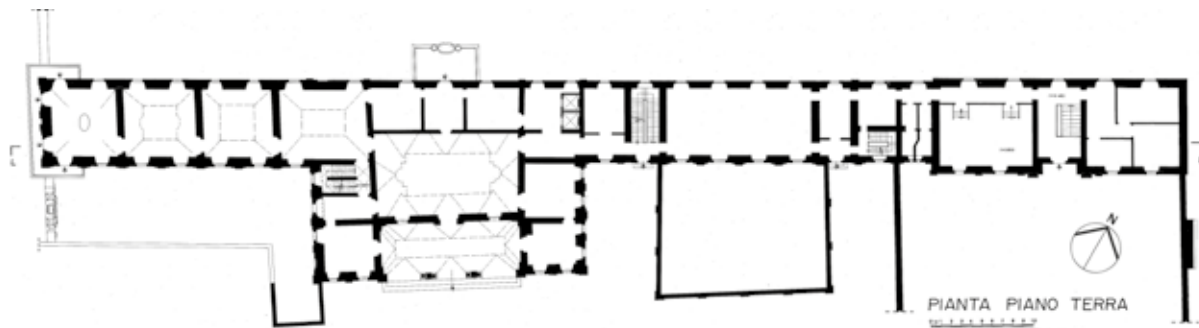


Figura 5. Frascati, villa Rufina Falconieri, pianta del piano nobile (rilievo R.M. Strollo, 2001).

scale e finestre, raffigura un blocco quadrilatero con ambienti distribuiti attorno alla sala centrale. Al centro del lato a sud-ovest è presente una loggia su quattro piedritti schematici, laddove esiste ancora oggi, e a nord-ovest un'altra loggia in posizione angolare su tre piedritti, con un sostegno in asse, ambiente non documentato oggi da evidenze costruite (fig. 5).

Tale impianto trova un parziale riscontro nelle vedute di Frascati, in particolare quella di Matthäus Greuter del 1620 che, oltre ad avere influenzato buona parte delle pertinenti iconografie successive – quelle di Giacomo Lauro (1622), Dominique Barriere (metà XVII secolo), Atanasius Kircher (1671) e Pierre Mortier (1724) – offre un'immagine più accurata e ricca di particolari²⁵ (fig. 6). L'alsaziano ha raffigurato il complesso in una veduta a volo d'uccello che esibisce il fronte nord-ovest e, di scorcio, quello sud-ovest. L'impianto documentato differisce da quello della pianta fiorentina per la posizione centrata della loggia settentrionale (nord-ovest). La raffigurazione di Greuter, oltre a illustrare la sostanziale articolazione dell'intero complesso, con il pomario e il giardino all'italiana, specifica nel fronte sud-ovest – da ora in poi anche fronte meridionale – una loggia con tre archi su colonne binate, ossia a serliane concatenate, e nella facciata nord-ovest una seconda loggia architravata su colonne ugualmente binate. Una soluzione simile, memore della facciata di palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, al tempo di Gregorio XIII (1572-1585) era stata adottata da Martino Longhi il Vecchio per il portico di Santa Maria Maggiore a Roma. Nella veduta di Greuter gli angoli della villa

riflette sulla datazione circoscrivendola al periodo compreso tra il 1598 e il 1601-1603 circa. Vedi anche STROLLO 2014, pp. 26-28 e 41-43, con una approfondita analisi grafica della pianta, anche in relazione al rilievo della fabbrica.

25. Le principali vedute di Frascati raffiguranti la villa sono elencate in GUERRIERI BORSOI 2008, p. 130; le stesse sono analizzate in STROLLO 2001, pp. 137-145; STROLLO 2014, p. 27.



Figura 6. Matthäus Greuter, *È fatta celebre la città di Frascati della vaghezza delle sue ville suburbane*, incisione ad aquaforte e bulino, 1620, particolare con la villa Rufina (da COGOTTI 2018, p. 44, fig. 70).



Figura 7. Segni, palazzo Sforza Conti, *Sala delle Stagioni*, affresco di anonimo raffigurante il fronte meridionale di villa Rufina (da CALZONA 1996, p. 91, fig. 9).

appaiono caratterizzati da quattro corpi turriti costituiti da un piano ammezzato, forse con colombaie sovrapposte. Nella parte posteriore, a sud-est, oltre la casa principale, svettano i corpi di fabbrica di due edifici, uno dei quali sembrerebbe corrispondere all'attuale nucleo denominato Conventino, in continuità con un secondo fabbricato attiguo alla casa principale.

Un'altra rappresentazione significativa è stata individuata in un affresco esistente nel palazzo Sforza Conti a Segni (fig. 7), una veduta che rappresenta il fronte meridionale e il giardino antistante nella fase sforzesca. Quest'opera, ricondotta ai primi anni del Seicento (dopo il 1604), quando l'immobile fu acquistato dal duca di Segni, Alessandro Sforza (1572-1631), pronipote del cardinale Alessandro, coincide in buona parte con quanto documentato da Greuter, non solo per la conformazione del prospetto meridionale, con loggia archivoltata su colonne binate, ma anche per la configurazione dei corpi angolari e, salvo alcune approssimazioni, per l'assetto dei fabbricati posti in secondo piano rispetto alla casa, quelli nell'estremità sud-est, collegati alla villa da un'ala intermedia, la quale nell'affresco appare verosimilmente raffigurata in forma di loggiato o di galleria²⁶.

26. Il dipinto è stato pubblicato inizialmente in CALZONA 1996, p. 91. Vedi anche CALZONA 2007; CALZONA, SENISE 2007. Relativamente all'affresco di palazzo Sforza Conti a Segni occorre precisare che la posizione del corpo di fabbrica su archi

Gli studiosi che in tempi più recenti hanno indagato queste vicende sono stati concordi nel ritenere la pianta fiorentina una rappresentazione attendibile dello stato della villa agli inizi del Seicento, mentre hanno riconosciuto nella veduta di Greuter una immagine normalizzata o idealizzata della fabbrica esistente²⁷.

La pianta dell'Archivio di Stato di Roma

A quanto ricordato si aggiunge ora un disegno del fondo dell'Ospedale di San Giacomo degli incurabili dell'Archivio di Stato di Roma, in cui è possibile riconoscere un progetto preliminare e alternativo riferibile alle modifiche attuate nella villa a partire dalla seconda metà del Cinquecento²⁸ (fig. 8). Il foglio, che misura 435x585 mm, rappresenta la pianta di un fabbricato isolato, delineata in maniera accurata con penna e inchiostro bruno. L'edificio raffigurato è costituito, a sinistra, da un corpo principale con impianto rettangolare, collegato a destra a un'ala longitudinale in forma di galleria che raccorda il primo a un secondo corpo più piccolo a pianta quadrata. Questi fabbricati sono posti a ridosso di un salto di quota che, in corrispondenza del blocco principale, quello di sinistra, definisce una sorta di fossato denominato «fuso»; un ponticello consente il superamento del dislivello e dà accesso alla loggia aperta nel centro della facciata. Nella parte destra, in corrispondenza del corpo longitudinale, il fossato si dilata e definisce un cortile a una quota ribassata, a cui si accede mediante una cordonata a doppia rampa in forma di tenaglia.

L'identificazione dell'immobile rappresentato nel documento con la Rufina è confermata dalla sovrapposizione del disegno alla pianta del piano nobile della villa (fig. 9). La sostanziale coincidenza delle strutture del corpo principale, comprese le peculiari inclinazioni degli assi murari e le misure generali, con quanto raffigurato nel foglio non lasciano dubbi. Coincidono, inoltre, la posizione della casa rispetto al forte salto di quota e, a sud-est (a destra nel disegno), la presenza di un muro di cinta e, salvo un lieve margine di errore, la distanza che separa quest'ultimo dal casino principale. Tuttavia

rispetto al complesso, l'orografia del sito e soprattutto il sistema di approvvigionamento idrico della fabbrica, documentato e in parte conservato, inducono a escludere per il loggiato raffigurato tra la villa e il Conventino una possibile funzione idraulica (acquedotto su arcate).

27. STROLLO 2001, pp. 158-162; GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 60-61, 129; STROLLO 2014, pp. 42-44. Paolo Portoghesi, che ignorava l'esistenza della pianta fiorentina, non ha messo in discussione la posizione centrata della loggia del prospetto nord-ovest.

28. ASR, Ospedale di San Giacomo degli Incurabili, b. 1505, 152, disegno su carta con inchiostro bruno a penna; sul verso vi sono due iscrizioni con grafia verosimilmente cinquecentesca: «un casamento» e «casamento che nona nome» (ultime due parole di più difficile lettura).

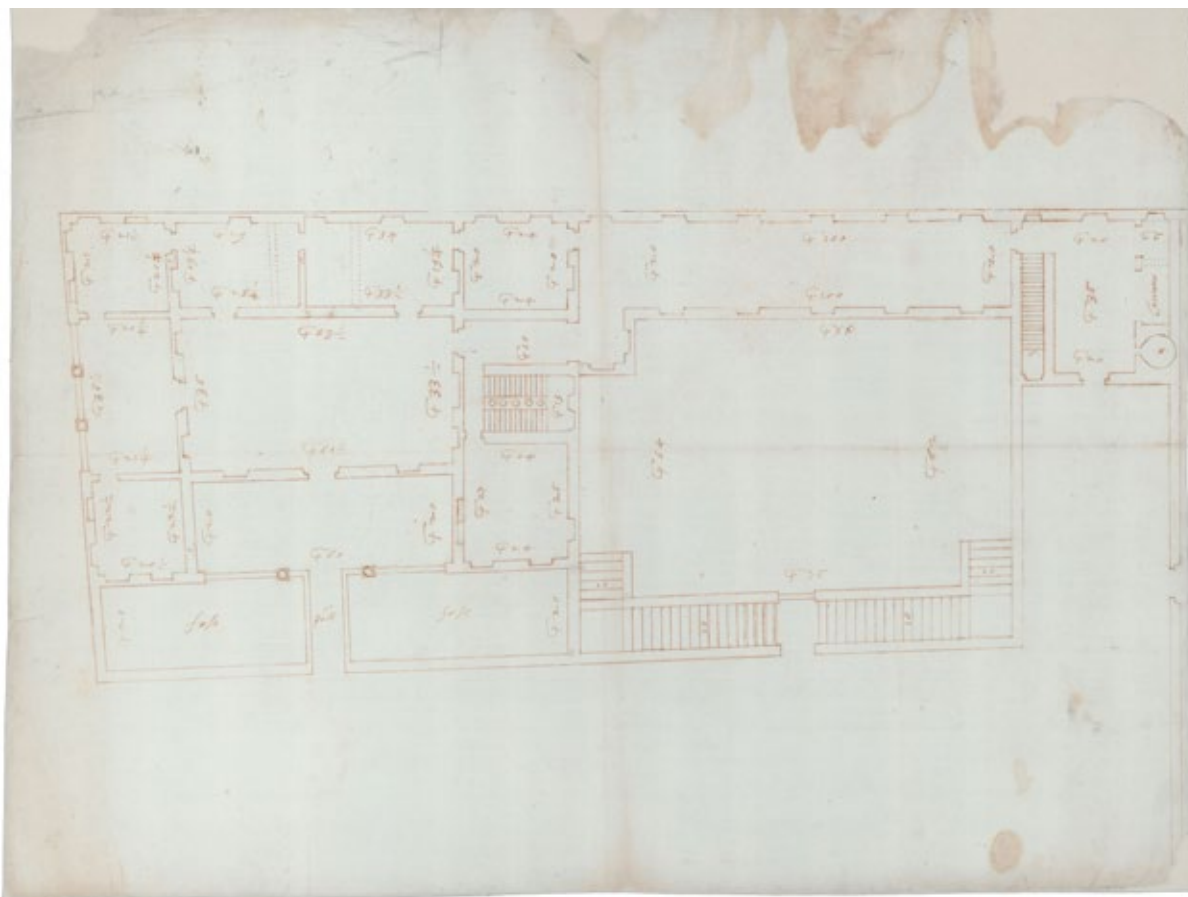


Figura 8. Giovanni Fontana (ambito di), progetto per l'ampliamento di villa Rufina, disegno su carta, 1573-1580 circa. ASR, Ospedale di San Giacomo degli Incurabili, b. 1505, 152 (su gentile concessione del Ministero della Cultura).

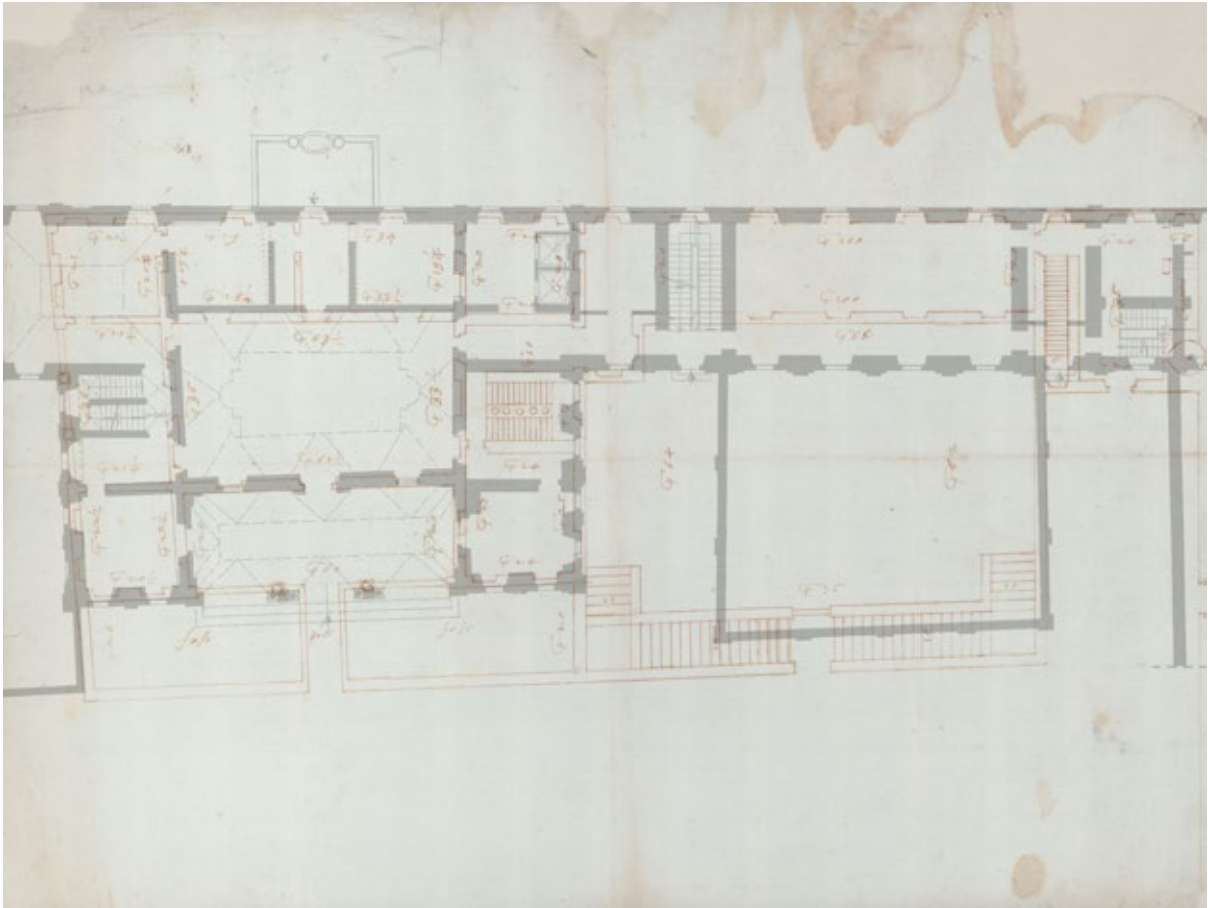


Figura 9. Sovrapposizione del rilievo del piano nobile di villa Rufina (fig. 5) con il disegno di progetto per l'ampliamento della villa (fig. 8) (elaborazione grafica Y. Strozzi, 2021).

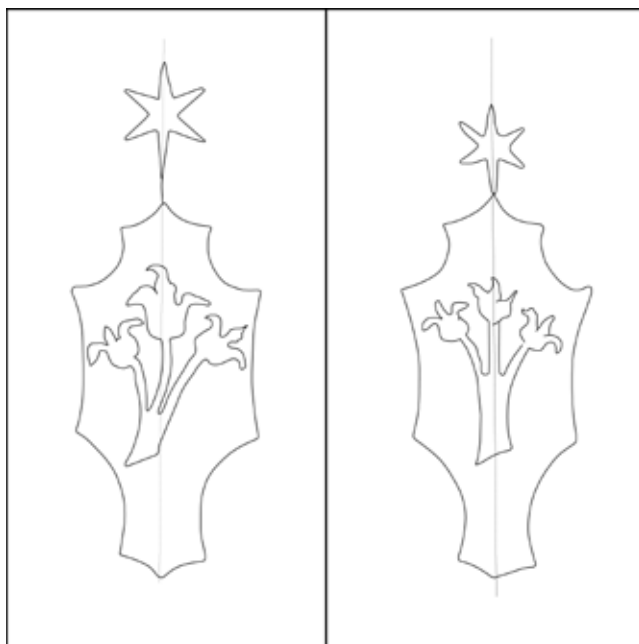


Figura 10. A sinistra, filigrana del foglio con il disegno per l'ampliamento di villa Rufina (fig. 8); a destra, filigrana in *Corpus Chartarum Italicarum*, icpl.cci. XXXVI.123.a, collezione Augusto Zonghi, 65_3, 1570 (elaborazione grafica Y. Strozzi, 2021).

sussistono alcune incongruenze tra lo stato attuale della villa, le sue fasi più antiche – almeno quelle ad oggi note – e quanto rappresentato nel disegno, aspetti su cui torneremo in seguito e che a prima vista rendono il foglio di non facile comprensione. Le caratteristiche grafiche, le modalità con cui gli spazi sono quotati e l'indicazione di alcune demolizioni, porterebbero a riconoscere nel foglio un elaborato verosimilmente preliminare all'esecuzione.

Al fine di individuare la datazione più plausibile del documento è utile considerare la filigrana presente in corrispondenza della sala principale e della loggia meridionale, a destra (fig. 10): tre fiori in forma di tulipano o di giacinto, posti simmetricamente sullo stesso stelo, inscritti in uno scudo sormontato da una stella a sei punte, motivo che ricorre in un documento del 1570 del *Diario della Cancelleria* nell'Archivio Comunale di Fabriano²⁹. Accogliendo tale indicazione con le dovute cautele

29. Per la prima si veda il catalogo digitale *Corpus Chartarum Italicarum*, collezione Augusto Zonghi, 65_3, segnatura icpl.cci.XXXVI.123.a, documento proveniente dall'Archivio Comunale di Fabriano, Diario della Cancelleria, 1570 (<http://www.informinds.com/demo/filigrane/it/it/documenti/detail/5095.html>, ultimo accesso 15 dicembre 2021).

e ammettendo oscillazioni di alcuni anni, appare ragionevole ricondurre la carta del supporto approssimativamente al periodo compreso tra la fine degli anni sessanta e gli inizi degli anni settanta del Cinquecento. Tale indicazione, di per sé non probante – il disegno potrebbe essere stato realizzato anni dopo e ciò potrebbe valere anche per il documento marchigiano richiamato –, costituisce comunque un dato indiziario da vagliare alla luce delle vicende architettoniche del complesso.

In primo luogo appare poco plausibile una datazione anticipata del disegno ai primi anni Sessanta: tra il 1563 e il 1566 Francesco Cenci non aveva ancora saldato l'acquisto e la villa era ancora frequentata da Ruffini, circostanza che rende difficile immaginare in quel frangente possibili iniziative edilizie. In secondo luogo non si ha notizia di opere intraprese nel breve periodo in cui la proprietà fu effettivamente abitata dai Cenci, tra il 1566 e il 1571, anno in cui il palazzo, ancora incompleto, fu affittato a Doria. Occorre anche considerare che proprio in quegli anni il famigerato temperamento collerico e violento di Francesco lo indusse a essere querelato, processato e incarcerato diverse volte, con la conseguenza di dilapidare in breve tempo il patrimonio di famiglia e di indebitarsi per fronteggiare le spese legali e i risarcimenti³⁰; nel 1571 Cenci fu persino costretto a vendere il feudo di Nepi a Muzio Frangipane. Con ogni probabilità questi stessi motivi potrebbero, in prima istanza, avere indotto Francesco ad affittare la proprietà Tuscolana nel 1571, per poi venderla nel 1573. Tali circostanze e la prematura scomparsa di Doria, che abitò il complesso per meno di un anno, porterebbero a escludere l'ipotesi di importanti iniziative edilizie ideate negli anni in cui il complessò fu proprietà dei Cenci.

Il foglio, invece, potrebbe riferirsi più plausibilmente al periodo immediatamente successivo, a partire dal 1573, quando il cardinale Alessandro Sforza acquistò la proprietà e vi intraprese diverse opere per completarla e ampliarla. Infatti, come già ricordato, al mese di aprile 1574 risultavano ultimati diversi lavori alla villa che il prelado aveva commissionato a Giovanni Fontana e a suo fratello Santino, associati con Giacometto Paleari di Morcote³¹. Una lettera del 1578 di autore ignoto, indirizzata a Camillo Sighellio, riporta un'accurata descrizione della casa, allora composta da «due porticati, un'amplissima aula, molte camere da letto, cappella, stalla e infine la cantina»³². Nonostante la fonte sia piuttosto minuziosa nella descrizione, non compaiono riferimenti a una corte e a un corpo di fabbrica nuovo o in costruzione. La villa è invece ricordata con tutti «gli edifici fatti e che si stavano

30. Di Sivo 2002, pp. 219-227. Francesco Cenci risulta querelato già nel 1560, a soli undici anni, poi nel 1566, ancora nel 1567, due volte nel 1568, e nel 1569, quando fu rinchiuso a Tor di Nona e rilasciato solo dopo aver pagato una cospicua somma di denaro.

31. ASR, Collegio dei Notai Capitolini, Curtius Saccocius de Sanctis, b. 1541, cc. 352v-353v, c. 352v: «cumque finitis dictis fabricis Rufine, Sancte Marie maioris et Palatii». NAVONE 2011, pp. 64, 72, note 15-16.

32. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vaticano Latino, vol. 11761, cc. 310-312; la lettera è scritta in latino, traduzione italiana in DEVOTI 1986, pp. 20-21; GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 133-134.

facendo» nel testamento con cui l'11 luglio 1580 Alessandro Sforza nominava suo erede il fratello Paolo, marchese di Proceno (1535-1597)³³. A ciò si aggiungono le note contenute in una lettera del 1° febbraio 1581 del cardinale Paleotti indirizzata ad Antonio Anselmi, con le quali riferiva della «Rufina ch'è hora dell'Ill.mo Sforza, la qual soleva esser bella, ma hora è fatta molto più vaga e magnifica per una nova fabrica con accrescimento di stanze che gli ha aggiunto detto Ill.mo Sforza»³⁴. L'espressione «nova fabrica con accrescimento di stanze» potrebbe ben corrispondere all'iniziativa raffigurata nel foglio qui considerato, che in tal caso dovrebbe precedere il 1580, quando per la prima volta è effettivamente attestato un ampliamento del complesso. Quest'ultimo dovrebbe corrispondere all'ala posta a sud-est rispetto al casino, parte distrutta dal bombardamento del 1943 e poi ricostruita, di cui il disegno qui discusso potrebbe verosimilmente costituire una prima proposta progettuale. A scanso di equivoci occorre precisare anche che la «nova fabrica» ricordata nel documento, evidentemente un ampliamento importante del complesso, non può riferirsi invece alla realizzazione di un nuovo livello della parte allora esistente, dal momento che già nel maggio del 1569 è documentata, seppure in maniera sintetica, l'esistenza di un piano superiore al primo, con colombaia sovrapposta³⁵. L'identificazione qui proposta sembra parzialmente confermata dalla veduta di Greuter, in cui l'assetto delle coperture denota la presenza di un volume interposto tra la casa edificata da Ruffini e il cosiddetto Conventino (fig. 6). Infine, anche l'affresco di Segni, in cui compare una sorta di loggiato su colonne interposto tra i due edifici – seppure in posizione arretrata rispetto alla casa – potrebbe forse costituire una rappresentazione semplificata del nuovo corpo di fabbrica³⁶ (fig. 7).

Quanto sopra esposto suggerirebbe una lettura diversa da quella proposta dalla storiografia precedente, che finora ha demandato alla fase Falconieri la realizzazione di entrambe le ali addossate al corpo di fabbrica più antico, e che Paolo Portoghesi ha circoscritto all'attività edilizia promossa da Paolo Francesco Falconieri (1626-1696) negli anni sessanta del Seicento³⁷.

33. ASR, Collegio dei Notai Capitolini, P. Campanus, prot. 464, c. 589; GUERRIERI BORSOI 2008, p. 43, nota 196.

34. Archivio di Stato di Parma, Carteggio farnesiano estero, Roma 489; GUERRIERI BORSOI 2008, p. 134.

35. In un inventario redatto il 27 maggio 1569, al tempo in cui la casa era abitata da Francesco Cenci, sono elencati i seguenti locali: aula, camera vicina alla detta aula, camera, camera della signora, camera delle balie, camera del signore, stanze di sopra, stanze sotto la palombara, stanze attaccate alla detta, cantine. Biblioteca dell'Archivio Storico Comunale di Frascati, vol. 77, s.n., in GUERRIERI BORSOI 2008, p. 41, nota 188.

36. L'incisione titolata «Tusculus vulgo Frascati» sembra riportare una raffigurazione particolarmente idealizzata della Rufina, senza loggia verso Roma e senza nessuno dei fabbricati a sud-est. Per il corpo su archi vedi *supra* la nota 26.

37. PORTOGHESI 1964 (1° ed 1956), pp. 343-371, in part. pp. 394-399; GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 66-70. Vedi anche STROLLO 2001, p. 141; STROLLO 2014, p. 38.

Considerando quanto finora richiamato, ricordando che la villa acquistata dai Cenci era ancora imperfetta, sembra plausibile ipotizzare che il cardinale Sforza abbia intrapreso un ambizioso progetto di completamento e ampliamento della villa, realizzando in un primo momento, tra il 1573 e il 1574, i soli lavori necessari a ultimare quanto già edificato e rendere la casa pienamente abitabile, avviando invece in un secondo momento, tra il 1578 e il 1580, la costruzione di un ampliamento³⁸. Se così fosse, il disegno dell'Archivio di Stato di Roma andrebbe riferito in via prudenziale al lasso di tempo compreso tra il 1573 e il 1580. Questo documento costituirebbe pertanto la pianta più antica del complesso a oggi nota e conterrebbe informazioni sulla consistenza edilizia al tempo di Ruffini, benché l'*ante operam* non vi appaia chiaramente distinto rispetto alle indicazioni progettuali. Un'analisi attenta del foglio risulta quindi indispensabile per tentare di riconoscerli e meglio comprendere la prima fase cinquecentesca.

La pianta, delineata con segni di penna a fil di ferro, rappresenta un ipotetico stato *post operam* del complesso, senza la tipica acquerellatura bicroma a distinguere il vecchio dal nuovo. Alcune linee puntinate delinano due muri, quelli della attuale saletta detta della Ringhiera, dei quali sembrerebbe prefigurarsi l'abbattimento per realizzare due sale più ampie in sostituzione delle tre tuttora esistenti. È ugualmente raffigurata la porta che dalla sala grande immette alla stanza della Ringhiera, da murare, così come nell'ambiente a destra della loggia principale viene rappresentato l'*ante* e il *post operam* di un camino che si proponeva di spostare. Oltre a quelli indicati, non risultano altri segni evidenti che possano suggerire eventuali modifiche ipotizzate. Nonostante le poche trasformazioni prospettate, l'impianto della casa principale presenta differenze sostanziali rispetto a quello attestato dalla pianta nelle Carte Strozzi, finora ritenuto un documento attendibile dello stato della villa alla fine del Cinquecento (fig. 4): in primo luogo non corrispondono il disegno e la posizione della loggia verso Roma (nord-ovest); ugualmente differisce il numero dei piedritti di quella a sud-ovest; diversa è anche l'articolazione dell'infilata di ambienti a destra della sala (sud-est). Relativamente a quest'ultima parte, il disegno in oggetto sembrerebbe proporre lo stato modificato di un progetto, con trasformazioni rispetto all'*ante operam*. Lo suggeriscono lo spostamento del camino già ricordato, le maggiori dimensioni della stanza nell'angolo sud-est rispetto a quella attualmente esistente e la porta di accesso alla sala grande in corrispondenza della scala, vano che nel disegno appare murato. A tutte queste operazioni – ampliare la sala, centrare il camino e, molto probabilmente, inserire la scala – non corrispondono demolizioni indicate con linee puntinate. L'omissione del tratto puntinato anche nell'apertura del vano di collegamento tra la casa esistente e la nuova ala, in prossimità della

38. Giovan Battista Doria in veste di affittuario era stato autorizzato a eseguire eventuali opere di completamento, che verosimilmente non riuscì ad attuare per la prematura scomparsa, vedi *supra* alla nota 22.

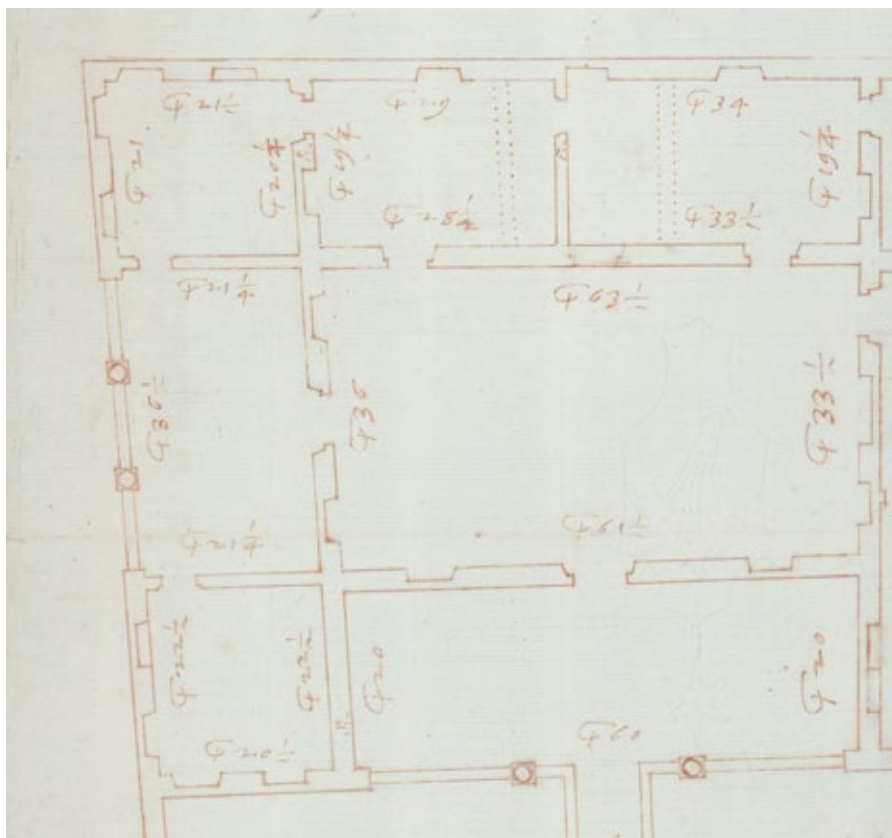


Figura 11. Giovanni Fontana (ambito di), progetto per l'ampliamento di villa Rufina, particolare. ASR, Ospedale di San Giacomo degli Incurabili, b. 1505, 152 (su gentile concessione del Ministero della Cultura).

scala, può indurre a credere che il puntinato dei muri della sala della Ringhiera, piuttosto che indicare delle demolizioni *tout court*, possa costituire un espediente grafico introdotto per rappresentare simultaneamente due distinte possibilità progettuali: lasciare le tre sale esistenti oppure modificarle per realizzarne due più ampie. Ciò spiegherebbe perché non sono dichiarate demolizioni negli ambienti posti nell'estremità destra della sala, dove quanto rappresentato non trova riscontro in nessuna delle fonti iconografiche ricordate, così come nello stato di fatto.

Il muro introdotto nel mezzo della stanza della Ringhiera, di certo previsto in questa fase, presenta uno spessore che il disegnatore ha indicato in «1 1/2» palmi romani (ossia 33,51 cm ca.) (fig. 11).

Nell'intera pianta uno spessore analogo ricorre unicamente nelle due pareti trasversali che delimitano la loggia verso Roma; questi tre muri sono accomunati anche dal medesimo disegno dei vani delle porte, diverso da tutti gli altri. Il disegnatore ha invece annotato uno spessore murario, «2 1/2» palmi romani (ossia 55,85 cm ca.), solo in un altro caso, ossia nel muro maestro che delimita tutta l'ala nord-ovest con la loggia minore. Nell'inventario della villa redatto alla morte di Doria (gennaio 1573) è menzionata unicamente la loggia maggiore³⁹. Lo stesso documento ricorda inoltre una «camera del cantone verso tramontana», una stanza che occupava quindi il “canto” settentrionale della casa, informazione che indurrebbe a escludere l'allora esistenza di una loggia in quell'angolo, nella posizione in cui la raffigura invece la pianta fiorentina. Tutti gli indizi grafici e documentari richiamati inducono a credere che l'infilata di ambienti posti sul lato nord-ovest della casa, compresa la loggia intermedia, così come rappresentati nella pianta romana, siano stati progettati *ex novo* o al più modificando quanto allora poteva esistere, forse ancora incompiuto al tempo in cui il cardinale Sforza ne entrò in possesso. La precisazione dello spessore del muro (due palmi e mezzo) che interseca tutto il corpo di fabbrica delimitando di conseguenza la sala dalla loggia piccola, potrebbe indicare che questo muro, probabilmente già esistente, fosse ancora non finito limitatamente alla parte esterna, oppure che andasse modificato nel suo spessore, in funzione della configurazione degli ambienti adiacenti. Pertanto, quando Alessandro Sforza entrò in possesso della villa potrebbe avere intrapreso un progetto finalizzato a ultimare il blocco di fabbrica principale, completando gli ambienti prospettanti a nord-ovest, e ad aggiungere l'ala sul fronte opposto. Quest'ultima avrebbe ospitato un'importante galleria lunga ben 100 palmi romani, con sei assi di finestre con doppio affaccio verso la vallata e il giardino superiore, allineata con l'infilata di stanze del fronte settentrionale (nord-est).

A questo punto occorre anche chiarire come mai la loggia principale a meridione sia raffigurata su colonne isolate, contrariamente alla soluzione su colonne binate indicata sia nella veduta di Greuter – così come nelle restanti vedute seicentesche di Frascati – sia, con le opportune approssimazioni, nella pianta delle Carte Strozzi, e confermata dalla letteratura successiva. Paolo Portoghesi, che nel secondo dopoguerra aveva osservato da vicino la villa e le brecce causate dai bombardamenti, aveva riconosciuto sotto gli intonaci i segni di alcune trasformazioni seicentesche, accertando che la loggia precedente era impostata su binati di colonne. A questi ultimi, successivamente, erano stati aggiunti al centro i pilastri, i quali avevano consentito di strutturare un sistema con un ordine principale

39. GUERRIERI BORSOI 2008, p. 41, nota 188; ASR, Segretari e Cancellieri della Reverenda Camera Apostolica, G.T. Caresana, vol. 388, cc. 253-256, testamento del 2 gennaio 1573; cc. 263-265, inventario della Rufina del 5 gennaio 1573, in cui si cita la «loggia verso mezo giorno».



Figura 12. Frascati, villa Rufina Falconieri, la loggia meridionale (sud-ovest) in una foto di luglio 1950. Roma, Archivio fotografico della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria Meridionale, negativo n. 1464.

inquadrante gli archi⁴⁰ (fig. 12). Lo studioso aveva però constatato che la trabeazione in travertino sormontante i fusti, con profili e intagli dal disegno cinquecentesco, continuava anche sotto il pilastro interposto al binato; aveva poi ritrovato anche le tracce di oculi incorniciati nei pennacchi sopra alle colonne, analogamente al motivo presente nella veduta di Segni. Come già precisato, nel 1573 la loggia maggiore, diversamente da quella minore a nord-ovest, è citata nell'inventario effettuato alla morte di Doria, motivo per cui questa doveva esistere quando Sforza acquistò il complesso e intraprese i

40. PORTOGHESI 1964 (1a ed. 1956), pp. 343-371, 391-393.

primi lavori⁴¹. La descrizione della villa del 1578 riferisce che nella volta della stessa loggia erano affrescati «l'Aurora, il Giorno e la Notte; negli angoli sporgono gli stemmi di quattro sommi pontefici che innalzarono la famiglia Sforza e in modo speciale il padrone Alessandro non solo per i benefici ma anche per le cariche onorifiche»⁴². La stessa fonte descrive, inoltre, la loggia minore, verso Roma, sorretta da colonne di giallo antico e decorata con pitture. Fermo restando quanto già osservato da Portoghesi e documentato da pertinenti fotografie, una plausibile spiegazione delle differenze tra la loggia del disegno e quella esistente è suggerita dall'analisi della fabbrica. Infatti, osservando la volta del portico, ci si accorge che sia le imposte della calotta principale, sia le lunette che la scandiscono non appoggiano sull'intera trabeazione del binato e sulle colonne ma, cosa anomala, unicamente sulla parte centrale della trabeazione, in corrispondenza del pilastro aggiunto nel XVII secolo e del tratto di architrave che prima delle trasformazioni seicentesche doveva risultare libero, ossia in falso (figg. 13-14). Sulle colonne oggi esistenti si impostano invece dei sottarchi in forma di sottomurazione rispetto alle lunette. Ciò porterebbe a riconoscere nella loggia con due colonne isolate raffigurata nel disegno dell'Archivio di Stato di Roma, quella forse esistente quando Sforza acquistò l'immobile.

Il disegno romano potrebbe rappresentare quindi una prima proposta per completare la casa conservando il vecchio portico e replicandone uno simile sul prospetto adiacente, anch'esso su colonne isolate anziché binate e con ogni probabilità architravato. In un secondo momento dell'*iter* progettuale, invece, potrebbe essere subentrata la volontà di aggiornare il disegno ormai superato e tradizionale del loggiato principale allora esistente, introducendo il motivo a serliane concatenate, senza demolire le strutture in essere, operazione non difficile da mettere in opera, considerate anche le abilità tecniche assicurate dall'impresa Fontana allora incaricata dei lavori. Infatti, sarebbe bastato puntellare la volta e gli archi per poi realizzare i sottarchi, introducendo le nuove colonne e l'architrave in sostituzione dei piedritti precedenti. L'osservazione delle strutture esistenti sotto agli intonaci potrebbe un giorno confermare l'ipotesi qui proposta.

A questo punto rimangono aperti ancora alcuni interrogativi connessi alla pianta Strozzi che, oltre a mostrare un edificio compatto, privo dell'ampliamento ipotizzato sul fronte sud-est, presenta una loggia in angolo, quest'ultima già ampiamente indagata dagli studiosi che hanno avuto modo di analizzare il documento⁴³.

Resta inteso che riguardo alla loggia a nord-ovest, così come al corpo aggiunto sul lato opposto, il disegno qui discusso sembra costituire un progetto verosimilmente non attuato, almeno non del tutto.

41. Vedi *supra* alla nota 39.

42. Vedi *supra* alla nota 32.

43. GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 60-61; da ultimo STROLLO 2014, pp. 41-46.



Figura 13. Frascati, villa Rufina Falconieri, loggia meridionale (sud-ovest), particolare. Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà.

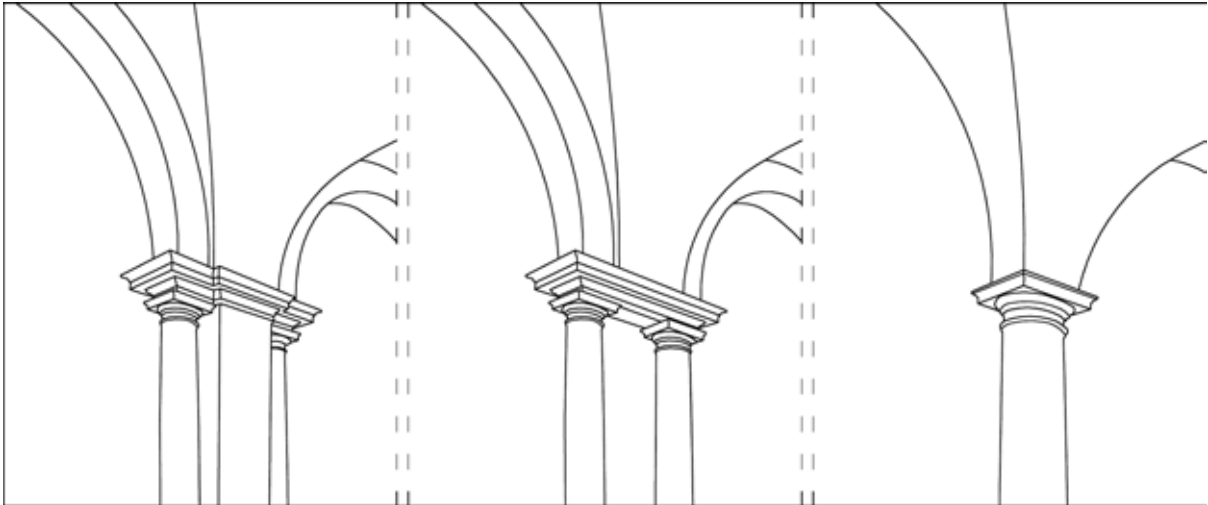


Figura 14. Ipotesi restitutiva delle modifiche apportate ai sostegni del fronte esterno della loggia meridionale, da sinistra: stato attuale; stato successivo agli interventi voluti da Alessandro Sforza; la prima configurazione della loggia (elaborazione grafica Y. Strozzi, 2020).

Se è vero che le vedute di Frascati sopra ricordate rappresentano una Rufina idealizzata e se la pianta delle Carte Strozzi costituisce un documento attendibile, non si può escludere l'ipotesi secondo cui la loggia verso Roma (nord-ovest), pensata inizialmente nel centro del prospetto, sia stata poi realizzata in posizione eccentrica, non tanto in ossequio a convenzionali aspetti stilistici e compositivi, ma per ragioni di puro ordine pratico, ossia in funzione di un possibile futuro ampliamento speculare rispetto a quello allora ideato per la parte opposta, volendo definire un giorno un impianto simmetrico più ampio, replicando anche nel "canto" verso Roma l'ala già prevista in quello opposto⁴⁴. La presenza della loggia avrebbe agevolato l'eventuale trasformazione di quella parte della fabbrica, comportando demolizioni limitate. Difficile è poi dire se i piedritti fossero effettivamente tre, come nella pianta fiorentina, o se quest'ultima costituisca una rappresentazione approssimativa; allo stesso modo non è chiaro perché l'anonimo disegnatore non abbia rappresentato il nuovo corpo di fabbrica aggiunto a sud-est, la cui

44. Già Rodolfo Maria Strollo, analizzando il rilievo e la pianta delle Carte Strozzi, ha ipotizzato che l'ampliamento seicentesco, in particolare l'ala nord-ovest, poteva essere stato condizionato anche da ragioni costruttive e pratiche, vale a dire dall'esistenza della loggia in angolo, elemento che avrebbe semplificato l'innesto del nuovo corpo rispetto alla fabbrica esistente, STROLLO 2014, pp. 42-43.

esistenza è attestata dalla documentazione richiamata. Anche in questo caso le ipotesi possibili sono diverse, vista anche la scarsa conoscenza della natura del gruppo dei disegni Strozzi⁴⁵: non è escluso che l'anonimo disegnatore potesse essere interessato a rappresentare solo l'impianto più antico, per i suoi caratteri tipologici. Ugualmente non è dato sapere come e quando furono effettuati i disegni della raccolta, molto approssimativi e schematici: la serie potrebbe anche essere il lavoro di un disegnatore incaricato di copiare grafici raccolti in un arco temporale più ampio e con diversa provenienza.

Quanto al progetto rappresentato nel foglio qui discusso, occorre precisare come questo appaia solo parzialmente convincente, non solo per l'assetto asimmetrico e irregolare che la fabbrica avrebbe assunto – almeno stando a quanto espressamente graficizzato – ma anche perché la nuova galleria, per definizione uno spazio di rappresentanza, posto nell'estremità sud-est, avrebbe comunicato direttamente con la cucina, senza alcuna mediazione, soluzione non propriamente adeguata a uno spazio destinato alla convivialità, con doppio affaccio sul giardino e sulla valle. Allo stesso modo non sembra risolta la connessione della nuova ala con l'aula principale, garantita da un andito che, oltre a definire un percorso tortuoso, disegna all'esterno un volume privo di una configurazione architettonica qualificante: una vera e propria risega. Al piano terra la nuova ala poteva essere stata concepita come un loggiato aperto su ambo i lati, analogamente alle strutture poi realizzate e ampliate dai Falconieri e come parzialmente documentato nella nota incisione di Alessandro Specchi del 1699. In tal caso lo spazio del cortile, delimitato da un loggiato passante, aperto verso il giardino, con la sua sequenza alternata di spazi aperti e coperti, di campi luminosi e ombrosi, con una sezione complessiva articolata in modo tale da garantire dalla terrazza superiore, a meridione, una vista diagonale sul giardino sottostante a settentrione, attraverso le logge, avrebbe invece definito una soluzione spaziale di grande effetto, fondendo l'architettura del palazzo, il giardino e il più ampio contesto.

La maggior parte delle criticità qui rilevate sarebbe invece scomparsa nel caso dell'ipotetico raddoppio dell'ampliamento, con due ali rispettivamente a nord e a sud. In queste circostanze la composizione generale avrebbe recuperato il suo equilibrio e anche le riseghe nel punto di connessione avrebbero assunto un valore formale differente, quasi due aggetti di raccordo e mediazione tra il corpo principale avanzato e le lunghe ali arretrate, conferendo un certo valore prospettico al disegno d'insieme. In questo modo la composizione dei volumi del fronte meridionale, prevalentemente orizzontale, avrebbe conquistato una certa profondità, bilanciando l'assetto generale del fronte.

45. GUERRIERI BORSOI 2008, p. 129.

Ipotesi attributiva

Passando a considerare quanto emerso al fine di formulare l'ipotesi attributiva più plausibile, risulta necessario valutare il ruolo eventualmente assunto da Giovanni Fontana, inevitabilmente il principale indiziato, che per certo con la sua impresa eseguì almeno una parte dei lavori attuati nella villa al tempo di Alessandro Sforza, come documentato dalle fonti richiamate⁴⁶.

A tal proposito è necessario osservare il disegno in relazione all'esiguo *corpus* grafico ricondotto all'architetto.

In particolare, tra i pochi documenti con cui il foglio può essere confrontato vi è il progetto per l'ampliamento della villa papale sul Quirinale, che Jack Wasserman ha ricondotto agli interventi attuati da Giovanni Fontana al tempo di Sisto V (1585-1590), nel 1589⁴⁷. L'attività del ticinese vi è ampiamente documentata nella costruzione del palazzo, nei lavori effettuati alla strada Pia, alla piazza di Montecavallo e nelle opere idrauliche effettuate per condurre l'acqua Felice ai giardini, talvolta insieme a suo fratello Domenico, allora impegnato anche in altre imprese architettoniche, come le opere promosse dal pontefice al palazzo Vaticano⁴⁸.

46. Oltre alla bibliografia già richiamata, per Giovanni Fontana vedi anche DONATI 1938; BENOCCI 1989; CURCIO 1989; BENOCCI 1992; IPPOLITI 1997; FAGIOLO 2008; FRATARCANGELI 2008; MANGIASCIUTTO 2008; CECCARELLI 2017; VERDE 2019.

47. Il disegno è conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Mascarino, n. inv. 2467; WASSERMAN 1963, pp. 227-232, e fig. 30 a p. 227; WASSERMAN 1966, pp. 144-145. Relativamente ai disegni di Giovanni Fontana, non si può considerare l'elaborato raffigurante porta Furba a Roma (ASR, Disegni e mappe, coll. I, cart. 78, n. 214), recentemente pubblicato in VERDE 2019, p. 132, fig. 6, con attribuzione all'architetto e datazione al 1586. Il foglio, anche coerentemente a quanto proposto nella relativa scheda di inventario, andrebbe ricondotto al XIX secolo per le caratteristiche grafiche e, inequivocabilmente, per la presenza della misura relativa all'altezza del varco espressa in metri («m.i 6,230»). Alcuni caratteri grafici accomunano il foglio per la Rufina a un progetto (Stockholm, National Museum, inv. n. NMH CC 564, 510x580 mm, s.d.) per la trasformazione di palazzo Sforza Cesarini in via dei Banchi, la Cancelleria Vecchia. Il foglio è stato pubblicato recentemente con attribuzione all'ambito di Domenico Fontana e Carlo Maderno, con datazione compresa tra il 1583-1593, dopo il crollo che nel 1581 interessò la parte superiore del palazzo prospettante su via dei Banchi; BORTOLOZZI 2020, pp. 40, 254-255. Vedi anche FROMMEL 2008; PACE 2008a; PACE 2008b. Nel disegno ricorre l'uso del puntinato, delle due righe parallele per rappresentare il sottogrado e i gradini delle scale, così come il segno delle condutture dei destri nel muro di spina delle scale. Giovanni Fontana è documentato due volte in lavori a palazzo Sforza di via dei Banchi: nei primi anni Settanta, in società con Santino Fontana e Giacometto Paleari (vedi *supra* alla nota 11), e il 13 marzo 1598, quando con Carlo Maderno realizzò una conduttura per portare acqua al giardino; BILANCIA 2010, p. 114, doc. citato e in parte trascritto in CALZONA 2007, p. 80, nota 19. Il foglio di Stoccolma andrebbe forse riconsiderato anche alla luce di un possibile coinvolgimento di Giovanni, visto il suo decennale legame con la famiglia Sforza e le evidenze documentarie ricordate.

48. L'attività di Domenico e di Giovanni Fontana nel complesso del Quirinale è attestata dai mandati di pagamento pubblicati in DEL PIAZZO 1973. In particolare Giovanni vi è documentato nel 1587, quando gli furono pagati lavori fatti alla via Pia, alla piazza di Montecavallo, per condurre l'acqua Felice e per la fontana (*Ivi*, p. 241); a febbraio 1591, quando ricevette 600 scudi per lavori al palazzo di Montecavallo (*Ivi*, p. 242); a giugno 1591, quando ricevette 5.069 scudi per il lavatoio di

Il foglio con il progetto per il Quirinale, un elaborato di presentazione, a prima vista differente anche per via dell'acquerellatura, mostra in verità diversi elementi che lo accomunano al disegno per la Rufina: l'ampio uso di linee puntinate per indicare le proiezioni, le parti da demolirsi (le lunghe pareti trasversali del casino di Gregorio XIII) e le alternative progettuali (la partizione degli ambienti nell'ala diagonale con l'ingresso dalla piazza); il peculiare impiego di doppie linee parallele a indicare il sottogrado nelle scale (espediente ricorrente in alcuni gradini del ramo di cordona a sinistra nel foglio della Rufina); la grafia di tutti i numeri presenti nella scala metrica, ben corrispondente a quelli del disegno dell'Archivio di Stato di Roma⁴⁹. Di fatto questi elementi e le caratteristiche grafiche più generali – da valutare tenendo presente la diversa natura dei due elaborati – sembrerebbero ricondurre i due fogli al medesimo ambito, nonostante il lasso di tempo che li separerebbe, almeno dieci anni qualora fossero confermate le datazioni proposte. Al riscontro grafico si aggiungono anche gli indizi desunti dalla cronologia della fabbrica e dal confronto tra la sua processualità architettonica e il progetto considerato. È proprio l'insieme di tutte le circostanze considerate e delle fonti emerse, compreso il *curriculum* del 1601 ricordato in apertura, che sembrerebbe rimandare il disegno, se non direttamente a Fontana, alla sua cerchia, volendo mantenere un approccio prudenziale suggerito da alcune incertezze che ancora oggi si incontrano nel ricomporre il profilo dell'architetto.

In effetti questa ipotesi spiegherebbe anche la presenza del foglio nel fondo dei disegni dell'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili, una miscellanea grafica in cui una buona parte dei documenti risulta direttamente connessa alle vicende architettoniche dei beni dell'arciconfraternita, in particolare di quelli posti nell'area del Campo Marzio e del Tridente⁵⁰. Tra questi grafici, insieme ad altri di diversa natura e provenienza⁵¹, ne compaiono alcuni attribuiti ad Antonio da Sangallo il Giovane, relativi non solo alla sua più ampia attività professionale, ma anche a quella prestata al servizio dell'ospedale (1518-1523): in particolare, ci si riferisce a un foglio che è stato ricondotto alla fase progettuale della

Termini, per la sistemazione della piazza, e 4.000 scudi per lavori al palazzo (*Ivi*, p. 243); a marzo 1592, quando concluse una vertenza per riscossioni relative ai lavori eseguiti al palazzo di Montecavallo (*Ibidem*); a settembre 1595, infine, venne pagato 276 scudi per le opere fatte per portare l'acqua ai giardini del palazzo (*Ibidem*).

49. Le poche annotazioni presenti nel foglio dell'Accademia di San Luca (*recto* e *verso*) sembrano di mani e momenti differenti, verosimilmente del XVI e del XVII secolo, probabilmente connesse al momento della cessione-acquisizione dei disegni. La natura e l'estensione delle brevi annotazioni non consentono a oggi un più approfondito confronto tra le grafie presenti nel foglio di San Luca e quelle del disegno qui discusso.

50. BENVENUTO, DI CIOCCIO 1986; ZANCHETTIN 2003-2004.

51. Questo gruppo di disegni è stato più volte oggetto di studi. In particolare si segnalano: Spagnesi 1986, che ha ricondotto alcuni grafici ad Antonio da Sangallo il Giovane; ADORNI 1989, che invece vi ha individuato disegni di Vignola e di Paciotto; Adorni 2008, pp. 65-70, 71, 77-79; BENTIVOGLIO 1989, in particolare p. 2; BENTIVOGLIO 1991; STROZZIERI 2015; STROZZIERI 2017.

chiesa di Santa Maria in Porta Paradisi⁵². Non mancano disegni connessi all'attività di altri architetti che operarono nel complesso negli anni a seguire⁵³. Alla luce di ciò non sembra improbabile supporre che il progetto per villa Rufina possa essere giunto nel fondo archivistico per il tramite di Carlo Maderno, che negli anni Novanta, oltre a ereditare la direzione dell'impresa Fontana, era subentrato a Francesco Capriani da Volterra nel cantiere della chiesa di San Giacomo degli Incurabili⁵⁴.

Tutte le circostanze richiamate suggeriscono in maniera coordinata un coinvolgimento di Giovanni Fontana e della sua cerchia a Frascati, non solo in veste di impresario e costruttore, ma molto verosimilmente anche di progettista, responsabile quindi dell'ideazione dei lavori poi eseguiti. Tale ipotesi, tra l'altro, sembra anche avvalorata dalle caratteristiche propriamente progettuali e architettoniche che ricorrono nei due fogli, in particolare quelle che Jack Wasserman ha definito come carenza di «coherence and integrity»⁵⁵. Lo studioso ha infatti osservato le forme irregolari e poco convincenti dell'ala del palazzo papale prospettante su via Pia, di quella obliqua verso la piazza e della parte del cortile definita da questi due corpi, un vaso strombato irregolare, segnato dal volume del grande scalone sporgente; tali criticità sembrano riecheggiare quelle già riscontrate per la nuova ala progettata per villa Rufina.

52. SPAGNESI 1986.

53. Tra gli altri, vi figura un disegno per la facciata dell'ospedale, in passato attribuito a Francesco da Volterra e poi ricondotto all'architetto Bartolomeo Gritti, documentato nel cantiere, HIBBARD 2001, p. 134.

54. *Ivi*, pp. 134-138. Carlo Maderno è già documentato nel cantiere della Sforzesca (vedi alla nota 8), motivo per cui non può escludersi un suo eventuale coinvolgimento diretto nei lavori condotti dallo zio alla villa di Frascati. Per i disegni della collezione Cronstedt appartenuti a Volterra e a Maderno vedi BORTOLOZZI 2020, pp. 39-43.

55. WASSERMAN 1963, p. 229.

Bibliografia

- ADORNI 1989 - B. ADORNI, *Una piccola chiesa, un camino, delle abitazioni: nuovi disegni del Vignola e del Paciotto*, in P. CARPEGGIANI (a cura di), *Il disegno di architettura*, Atti del Convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), Guerini, Milano 1989, pp. 199-204.
- ADORNI 2008 - B. ADORNI, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milano 2008.
- BALDANI, STROLLO 2019 - C. BALDANI, R.M. STROLLO, *Su una Medaglia tuscolana, fra conî, fusioni e confusioni (parte I)*, in «Castelli Romani», VI (2019), pp. 169-174.
- BALDANI, STROLLO 2020 - C. BALDANI, R.M. STROLLO, *Su una Medaglia tuscolana, fra conî, fusioni e confusioni (parte II)*, in «Castelli Romani», n.s., I (2020), pp. 21-31.
- BENOCCI 1989 - C. BENOCCI, *Roma, Villa Mattei al Celio: le sistemazioni cinque-seicentesche del giardino, di Giovanni e Domenico Fontana*, in «Storia della città», XIII (1988) [1989], 46, pp. 102-124.
- BENOCCI 1992 - C. BENOCCI, *Giovanni e Domenico Fontana ed i "sistemi di acque e fontane" nei giardini romani in età sistina*, in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (a cura di), *Sisto V. Roma e il Lazio*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 19-29 ottobre 1989), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. I, pp. 545-557.
- BENOCCI 2016 - C. BENOCCI, *Palazzo Sforza Cesarini a Santa Fiora*, Effigi, Arcidosso 2016.
- BENOCCI 2020 - C. BENOCCI, *Il monastero delle cappuccine di Santa Fiora (secoli XVII-XIX): un importante insediamento sul Monte Amiata ispirato ai valori benedettini cappuccini*, in «Collectanea Franciscana», XC (2020), 3-4, pp. 527-578.
- BENTIVOGLIO 1989 - E. BENTIVOGLIO, *Alla ricerca del disegno smarrito: "Lettera" da Roma*, in «Il disegno di architettura», 1989, 0, pp. 1-3.
- BENTIVOGLIO 1991 - E. BENTIVOGLIO, *Disegni di Francesco Galonzello da Caravaggio*, in «Il disegno di architettura», 1991, 3, pp. 49-52.
- BENVENUTO, DI CIOCCIO 1986 - S. BENVENUTO, D. DI CIOCCIO, *L'urbanizzazione del Campo Marzio. Considerazioni sui disegni di progetto dell'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili*, in G. SPAGNESI (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane la vita e l'opera*, Atti del Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1986, pp. 145-149, 543-548.
- BILANCIA 2010 - F. BILANCIA, *Giovanni Fontana per la committenza degli Sforza di Santa Fiora: il palazzo alle Quattro Fontane e altre opere*, in «Palladio», XXIII (2010), pp. 105-136.
- BILANCIA 2015 - F. BILANCIA, *Gli architetti della Sforzesca*, in C. BENOCCI, M. MAMBRINI (a cura di), *Gli Sforza di Santa Fiora e villa Sforzesca: feodalità e brigantaggio*, Atti del Convegno (Castell'Azzara, 17 maggio 2014), Effigi, Arcidosso 2015, pp. 103-121.
- BORTOLOZZI 2020 - A. BORTOLOZZI, *Italian Architectural Drawings from the Cronstedt Collection in the Nationalmuseum, Stockholm*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2020.
- BRUNELLI 2018 - G. BRUNELLI, *Sforza, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 404-406.
- CALZONA 1996 - L. CALZONA, *"La Gloria de' Prencipi". Gli Sforza di Santa Fiora da Proceno a Segni*, De Luca, Roma 1996.
- CALZONA 2007 - L. CALZONA, *Il palazzo Sforza Conti di Segni*, in C. CIERI VIA (a cura di), *Lo specchio dei principi. Il sistema decorativo delle dimore storiche nel territorio romano*, De Luca, Roma 2007, pp. 83-101.

- CALZONA, SENISE 2007 - L. CALZONA, L. SENISE, *La villa Sforzesca*, in C. CIERI VIA (a cura di), *Lo specchio dei principi. Il sistema decorativo delle dimore storiche nel territorio romano*, De Luca, Roma 2007, pp. 78-82.
- CECCARELLI 2017 - F. CECCARELLI, *Aleotti versus Fontana. Diffamazione, reputazione e carriere di architetti tra Ferrara e Roma in un processo d'invenzione del 1601*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», LXVI (2017), pp. 5-40.
- COFFIN 1979 - D.R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1979.
- COGOTTI 2018 - M. COGOTTI, *Villa Rufina Falconieri a Frascati. Il giardino*, Gangemi, Roma 2018.
- CURCIO 1989 - G. CURCIO, *Domenico e Giovanni Fontana. Mostra dell'Acqua Felice (1587-1590)*, in G. CURCIO, L. SPEZZAFERRO (a cura di), *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma Barocca con una scelta di antiche stampe*, Il Polifilo, Milano 1989, pp. 21-24.
- DEL PIAZZO 1973 - M. DEL PIAZZO, *Documenti*, in F. BORSI (a cura di), *Il Palazzo del Quirinale*, Banca Nazionale dell'Agricoltura, Roma 1973, pp. 235-264.
- DEVOTI 1986 - L. DEVOTI, *Campagna romana viva. Le ville tuscolane. La villa Rufina-Falconieri*, Frascati 1986.
- DI SIVO 2002 - M. DI SIVO, *Vite nefandissime. Il delitto Cenci e altre storie*, in M. DI SIVO (a cura di), *I Cenci nobiltà di sangue*, Colombo, Roma 2002, pp. 219-253.
- DONATI 1938 - U. DONATI, *Chi è l'autore della fontana dell'Acqua Felice?*, in «L'Urbe», III (1938), 8, pp. 18-22.
- EHRLE 1915 - F. EHRLE, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta Maggi-Maupin del 1625 riprodotta da uno dei due esemplari completi finora conosciuti*, Danesi, Roma 1915.
- FAGIOLO 2008 - M. FAGIOLO, *Intorno a S. Pietro in Montorio e a Giovanni Fontana: opere viarie, panorami e fontane*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2008, pp. 121-140.
- FAGIOLO, BONACCORSO 2008 - M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (a cura di), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Istituto Svizzero, 26 settembre 1997), Gangemi, Roma 2008.
- FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2007 - F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Note su alcuni cantieri edilizi nella Tuscia del XVI secolo*, in L.P. BONELLI, M.G. BONELLI (a cura di), *L'età di Michelangelo e la Tuscia*, Atti della giornata di studi (Bagnaia, 24 maggio 2006), Betagamma, Viterbo 2007, pp. 52-70.
- FRATARCANGELI 2008 - M. FRATARCANGELI, *Giovanni Fontana e la sua stirpe: edifici d'acque e inondazioni del Tevere*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2008, pp. 339-354.
- FROMMEL 2003 - C.L. FROMMEL, *Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza*, in C.L. FROMMEL, M. RICCI, R.J. TUTTLE (a cura di), *Vignola e i Farnese*, Atti del Convegno Internazionale (Piacenza, 18-20 aprile 2002), Mondadori Electa, Milano 2003, pp. 221-247.
- FROMMEL 2008 - C.L. FROMMEL, *Il palazzo Sforza Cesarini nel Rinascimento*, in L. CALABRESI (a cura di), *Palazzo Sforza Cesarini*, De Luca, Roma 2008, pp. 23-44.
- GUERRIERI BORSOI 2007 - M.B. GUERRIERI BORSOI, *Le trasformazioni urbanistiche di Frascati nel Seicento: la "piccola Roma" tra interventi papali e istanze della municipalità*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», XVII (2007), 33-34, pp. 55-76.
- GUERRIERI BORSOI 2008 - M.B. GUERRIERI BORSOI, *Villa Rufina Falconieri. La rinascita di Frascati e la più antica dimora tuscolana*, Gangemi, Roma 2008.
- GUERRIERI BORSOI 2021 - M.B. GUERRIERI BORSOI, *Frascati città delle ville*, in M.B. GUERRIERI BORSOI (a cura di), *Le arti a Frascati dall'Antichità al Settecento*, Tored, Tivoli 2021, pp. 68-89.

- HIBBARD 2001 - H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Pennsylvania State University Press, University Park, London 1971 (ed. consultata traduzione italiana a cura di A. Scotti Tosini, Electa, Milano 2001).
- HUNTER 1996 - J. HUNTER, *Girolamo Siciolante, pittore da Sermoneta: (1521-1575)*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1996.
- IPPOLITI 1997 - A. IPPOLITI, *Fontana, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 676-677.
- LANCIANI 1902-1912 - R.A. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 6 voll., E. Loescher & Co., Roma 1902-1912.
- MANGIASCUTTO 2008 - S. MANGIASCUTTO, *Giovanni Fontana* (scheda biografica), in M. FAGIOLO, G. BONACCORSO 2008, pp. 419-420.
- MANUZIO 1564 - A. MANUZIO, *Lettere volgari di diversi nobilissimi, huomini et eccellentissimi ingegni, scritti in diverse materie. Libro terzo nuovamente mandato in luce*, Venezia 1564.
- MAMBRINI 2015 - M. MAMBRINI, *Il cardinale Alessandro Sforza, villa Sforzesca e la visita di Gregorio XIII*, in C. BENOCCI, M. MAMBRINI (a cura di), *Gli Sforza di Santa Fiora e villa Sforzesca: feudalità e brigantaggio*, Atti del Convegno (Castell'Azzara, 17 maggio 2014), Effigi, Arcidosso 2015, pp. 79-102.
- MILANESI, GUASTI 1884-1891 - G. MILANESI, C. GUASTI, *Le carte strozziane del R. archivio di Stato in Firenze: inventario*, 2 voll., Nabu Press, Firenze 1884-1891.
- MODESTI 2003 - A. MODESTI, *Corpus Numismatum Omnium Romanorum Pontificum (C.N.O.R.P.)*, 2 voll., Antonio Modesti, Roma 2003.
- MORONI 1840-1861 - G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, 103 voll., Tipografia Emiliana, Venezia 1840-1861, CI, 1860.
- NAVONE 2011 - N. NAVONE, *Alle origini dell'impresa Fontana*, in G. CURCIO, N. NAVONE, S. VILLARI (a cura di), *Studi su Domenico Fontana. 1543-1607*, Atti del Convegno Internazionale «Cosa è architetto», *Domenico Fontana tra Melide, Roma e Napoli (1543-1607)* (Melide, 13-17 settembre 2007), Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2011, pp. 61-74.
- PACE 2008a - F. PACE, *Il luogo e la città*, in L. CALABRESI (a cura di), *Palazzo Sforza Cesarini*, De Luca, Roma 2008, pp. 17-22.
- PACE 2008b - F. PACE, *Le vicende edilizie di Palazzo Sforza Cesarini a partire dal XVIII secolo*, in L. CALABRESI (a cura di), *Palazzo Sforza Cesarini*, De Luca, Roma 2008, pp. 45-68.
- PORTOGHESI 1956 - P. PORTOGHESI, *L'opera di Borromini nel palazzo della villa Falconieri*, in «Quaderni di Storia dell'Architettura», XIV (1956), pp. 7-20.
- PORTOGHESI 1964 - P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Officina Edizioni, Roma 1964.
- RONCHINI 1876 - A. RONCHINI, *Nanni di Baccio Bigio*, in «Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi», VIII (1876), pp. 351-360.
- SATZINGER 2003-2004 - G. SATZINGER, *Michelangelos cappella Sforza*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXV (2003-2004), pp. 327-414.
- SPAGNESI 1986 - G. SPAGNESI, *Alcuni inediti dello "studio" di Antonio da Sangallo il Giovane*, in G. SPAGNESI (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane la vita e l'opera*, Atti del Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1986, pp. 139-143; 533-542.

- STROLLO 2001 - R.M. STROLLO, *Villa Rufina-Falconieri, la villa tuscolana "del Borromini"*, in R.M. STROLLO (a cura di), *Contributi sul Barocco romano. Rilievi studi e documenti*, Aracne, Roma 2001, pp. 133-173.
- STROLLO 2014 - R.M. STROLLO, *Borromini tuscolano*, Aracne, Roma 2014.
- TODERI, VANDEL 2000 - G. TODERI, F. VANDEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2000.
- STROZZIERI 2015 - Y. STROZZIERI, *Pirro Ligorio e la loggia del Nicchione in Belvedere: dal cantiere ai modelli dall'antico*, in «Scienze e Ricerche», VII (2015), pp. 101-108.
- STROZZIERI 2017 - Y. STROZZIERI, *Pirro Ligorio e la loggia del Nicchione in Belvedere: antico, scenografia e cantiere*, in A. AMENDOLA (a cura di), *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2017, pp. 99-122.
- VERDE 2019 - P.C. VERDE, «*C'ha bisognato usarvi una diligenza quasi meravigliosa*». *Il cantiere dell'acquedotto dell'acqua Felice 1585-1587: il successo di Giovanni Fontana*, in M.F. NICOLETTI, P.C. VERDE (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Giornate di Studio (Mendrisio, Archivio del Moderno, 30-31 maggio 2016), Officina Libraria, Milano 2019, pp. 119-160.
- WASSERMAN 1963 - J. WASSERMAN, *The Quirinal Palace in Rome*, in «The Art Bulletin», XLV (1963), 3, pp. 205-244.
- WASSERMAN 1966 - J. WASSERMAN, *Ottaviano Mascarino and his Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Libreria Internazionale "Modernissima", Roma 1966.
- ZANCHETTIN 2003-2004 - V. ZANCHETTIN, *Via di Ripetta e la genesi del Tridente: strategie di riforma urbana tra volontà papali e istituzioni laiche*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXV (2003-2004), pp. 209-286.



Un'inedita architettura manierista di Gian Giacomo Palearo Fratino. La chiesa della Purísima Concepción di Melilla (1579-1608)

Antonio Bravo Nieto (UNED)
Sergio Ramírez González (Universidad de Málaga)

A seguito dell'espansione spagnola lungo il Mediterraneo, l'imperatore Carlo V e poi suo figlio, Filippo II si rivolsero a ingegneri italiani per la realizzazione di mura e città, affidandosi alla loro esperienza e conoscenza. Una delle città nordafricane con un'intensa presenza di ingegneri italiani fu Melilla. Qui, alla fine del XVI secolo fu eretta una chiesa per volontà di Filippo II, fino a oggi poco studiata e di cui non si conosceva l'attribuzione. Le ricerche svolte hanno potuto individuare il nome del progettista in Giacomo Palearo Fratino. È importante notare che si tratta di un'opera che fuoriesce dal campo usuale di attività dell'ingegnere, generalmente limitato alla costruzione di mura, bastioni e difese: questa è infatti la sua unica chiesa conosciuta. L'impianto originario è stato conservato in buona parte della sua struttura, nonostante gli ampliamenti barocchi, e sono visibili riferimenti a trattatisti italiani del XVI secolo, come Giacomo Barozzi da Vignola o Sebastiano Serlio, nel disegno dei portici o degli archi interni, oltre che nel sistema di proporzionamento basato sul rettangolo aureo.

Una arquitectura manierista inédita de Gian Giacomo Palearo Fratino. La iglesia de la Purísima Concepción de Melilla (1579-1608)

Antonio Bravo Nieto, Sergio Ramírez González

En cualquier ciudad fortificada las cuestiones que prevalecen, por encima de alguna otra consideración, son las encaminadas a conseguir una óptima defensa basada en el diseño y construcción de murallas y baluartes, así como de edificios que pudieran garantizar su correcto funcionamiento, caso de almacenes, hospitales y cuarteles. Dentro de este pragmático esquema las construcciones religiosas también desempeñaron un significativo papel, subordinadas siempre a las necesidades propias de la defensa, determinando habitualmente la utilización de sencillos modelos¹. Pero esto no siempre fue así; en ocasiones, nos sorprende la monumentalidad y cuidada estética de obras como la analizada en este trabajo.

En el transcurso de las siguientes líneas intentaremos explicar el proceso constructivo de una iglesia en la ciudad norteafricana de Melilla, cuya traza manierista asume un fuerte arraigo artístico italiano. Analizaremos las razones por las que se construye y los principales responsables de su fábrica, entre los que destaca, como autor del proyecto, el ingeniero italiano Gian Giacomo Palearo Fratino,

El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto I+D+i «Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, representaciones» (PID2020-113380GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación).

1. BRAVO, RAMÍREZ 2018; RAMÍREZ, BRAVO 2019.

conocido en España como Jacome Fratrín, quien era *de facto* el ingeniero mayor del rey Felipe II. Si este monarca contó con el arquitecto Juan de Herrera para trazar su “ciudad ideal” religiosa en El Escorial, también eligió al Fratrín para levantar algunas de las principales fortalezas que sustentaron la implantación universal de su imperio².

Melilla, como pieza norteafricana de esta potencia, no contaría durante la mayor parte del siglo XVI con una iglesia acorde a sus características. El primer templo que se construyó fue un edificio que hubo que demoler pronto debido a cuestiones relacionadas con la defensa, lo que provocó el uso provisional como iglesia parroquial de la ermita de San Miguel, durante buena parte de la centuria. Sin embargo, su reducido tamaño no resultaba adecuado para cubrir el servicio religioso principal de la ciudad³, de ahí que fueran constantes las peticiones encaminadas a solicitar la erección de otra iglesia nueva, sobre todo después del terremoto de 1578. Dicho proyecto arrancó con la realización de su traza en 1579, si bien las obras se dilataron ampliamente en el tiempo y no comenzaron hasta 1598, quedando finalizada en los primeros años del siglo XVII.

Por lo demás, una iglesia deudora de las formas y diseños planteados por relevantes arquitectos y tratadistas del Renacimiento italiano.

La Melilla del siglo XVI. Un periodo histórico caracterizado por la presencia de técnicos italianos

Como hemos señalado en líneas precedentes, la principal particularidad de la nueva iglesia es su estrecha vinculación con los modelos de la arquitectura italiana del Renacimiento tardío. Algo que, en un primer acercamiento, pudiera parecer sorprendente al aplicarlo a una ciudad situada en el norte de África y alejada de los principales centros creativos de España o Italia (fig. 1).

Aun así, no conviene perder de vista que Melilla, por su situación estratégica, recibirá a lo largo de todo el siglo XVI la visita de importantes ingenieros y personalidades de origen italiano. Entre 1525 y 1535, en época del emperador Carlos V, encontramos trazando proyectos en esta ciudad a Gabriel Tadino de Martinengo y a Micer Benedito de Rávena⁴. Más adelante, en los años que corren entre 1574 y 1580, serán varios los ingenieros que aparecen implicados bajo el auspicio de Felipe II, bien diseñando o supervisando los trabajos de las fortificaciones, bien visitándolas para informar

2. VIGANÒ 2004.

3. BRAVO, RAMÍREZ 2020.

4. BRAVO 1991; BRAVO 1994.



Figura 1. Melilla, vista aérea del primer recinto fortificado de Melilla (foto J. Peña, 1997).

sobre su viabilidad como ciudad amurallada. En noviembre de 1574 el príncipe Vespasiano Gonzaga⁵ y Jacome Fratín⁶ visitan Melilla de cara a elaborar un informe sobre su estado y defensas⁷. Gonzaga había recibido el encargo de estudiar la posible construcción de una torre en la entrada de la albufera próxima a Melilla (la Laguna), lugar de refugio de la flota turca, del mismo modo que otra fortificación en un montículo cercano llamado Atalayón.

Dos años después, en 1576, una comisión formada por Jacome Fratín, Gil de Andrada y Juan Andrea Doria acomete una nueva visita a la Laguna. Todos ellos salieron de Cartagena el 14 de septiembre, llegaron a Melilla el día 17 y desempeñaron las labores correspondientes hasta el 30 del mismo mes, cuando se produce su regreso. Finalmente, el 3 de octubre Jacome Fratín firmaba un proyecto de

5. ESTRADA 1768; MORALES 1992, p. 31.

6. CÁMARA 1991; VIGANÒ 2004, p. 254.

7. VIGANÒ 2004; Archivo General de Simancas (AGS), Guerra y Marina (GyM), leg. 78, 101; AGS, GyM, leg. 78, 77, 11 de octubre de 1574, Minuta de carta para que se le ordene a Antonelli que a la vuelta de Orán y Melilla visite las fortalezas de Cádiz, Málaga y Gibraltar.

torre a construir en la Laguna⁸, con su exposición en la corte pocas jornadas después, el día 29. Aquel año de 1576 el maltés Constantin Evangelista figura como ingeniero de la fortificación de Melilla⁹.

De vueltas al asunto, después de un periodo de *impasse*, en 1578 se retoma el proyecto de fortificar la Laguna, celebrándose a tal efecto una reunión en el convento de San Jerónimo de Madrid entre el duque de Alba, el prior de la comunidad, el marqués de Almazán y Don Francés. Se añade a esta Jacome Fratín con el diseño y traza de la Laguna de Melilla. La conversación giró en torno a las posibilidades de lo que podía realizarse¹⁰, de modo que de allí salió un acuerdo sólido para llevar a efecto la torre diseñada. Lo cierto y verdad es que, por razones desconocidas, no llegó nunca a construirse.

La traza de la iglesia de Melilla por Jacome Fratín (1579)

El 21 de octubre de 1578 Melilla sufrió un terremoto especialmente destructivo¹¹, al que sucedieron numerosas y fuertes réplicas: «aun agora diez días del mes de noviembre no cesa de temblar algunas veces de día y otras de noche»¹². Lo cierto es que los daños fueron cuantiosos, tal como se desprende de los informes que describen los desperfectos sufridos en las murallas, torreones y edificios varios, entre ellos la iglesia de San Miguel¹³. Aún más, los efectos de este sismo se agravaron por otro sucedido el 1 de marzo de 1579¹⁴.

Con celeridad las autoridades tomaron la decisión de enviar medios, tanto humanos como materiales, para ayudar a la población. Incluso se estudió que acudiera a la ciudad un ingeniero, Juan Bautista Antonelli o Jorge Fratín (el hermano de Jacome), con vistas a evaluar los daños y proyectar las obras necesarias¹⁵. Sin embargo, no parece que ninguno de ellos llegara finalmente a visitar Melilla durante 1578, en desacuerdo con lo señalado en su momento por Llaguno y Amirola¹⁶.

8. AGS, Mapas, Planos y Dibujos (MPD) 19-08, 3 de noviembre de 1576, Planta, Montea y modelo de la torre propuesta para defensa de La Laguna de Melilla, Cartagena.

9. GUTIÉRREZ 1998-99, p. 216; Documentos transcritos de diferentes archivos, Ministerio de Defensa de España, Servicio Histórico Militar (SHM), Boletín de la Biblioteca Central Militar, Tomo VI, 1951, p. 93.

10. AGS, Guerra Antigua (GA), leg. 81, nº 320, 6 de octubre de 1578, lo de la Laguna de Melilla.

11. Catalogado como VIII en la escala macrosísmica europea EMS-1998. MARTÍNEZ, MEZCUA 2002, p. 30.

12. AGS, GyM, leg. 88, 351, lo acontecido en la ciudad de Melilla en el África.

13. AGS, GyM, leg. 89, 336, Carta de Miguel Sánchez Cerdán de 8 de noviembre de 1578.

14. MORALES 1921, p. 44. Este autor señala que se arruinaron parte de las murallas, casas e iglesia.

15. AGS, GyM, leg. 89, 71.

16. LLAGUNO 1829, p. 22.

Respecto al viaje de Jacome a Melilla para trazar la iglesia ha existido bastante confusión historiográfica. Su origen radica en el hecho de que dos de los tres escritos donde se relaciona dicho asunto se encuentran sin fechar; nos referimos a dos minutas de cartas del rey Felipe II, una al marqués de Santa Cruz y la otra a Jacome Fratín, y una tercera misiva de enero de 1580 al mismo Fratín. Para poder datar tales testimonios de manera correcta resulta imprescindible analizar su contenido y contextualizarlo en la serie documental donde se encuentran. Pero ya avanzamos que las dos primeras difícilmente pueden corresponder a 1578.

En el escrito inicial¹⁷, Felipe II se dirige al marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán, ordenándole que Fratín, «nuestro ingeniero», fuese a Melilla para hacer una iglesia nueva, además de reparar los almacenes y aljibes. A través de esta nota se indica que debía comprobar en primera persona lo que era necesario ejecutar, al tiempo que dejaba todo bien trazado y ofrecía las disposiciones oportunas al respecto. El marqués de Santa Cruz, que era el capitán general de las galeras de España, debía organizar el viaje del Fratín a Melilla y esperarlo hasta que concluyera su trabajo, después de haber dejado todo en orden.

Esta minuta es la más conocida y ya ha sido reseñada y transcrita por investigadores como Llaguno y Amirola¹⁸, quien la databa, erróneamente a nuestro parecer, el 12 de noviembre de 1578. Por su parte, Marino Viganò¹⁹ continúa lo expresado por Llaguno y cita en su obra el mencionado escrito, señalando que en noviembre de 1578 se pensó mandar a Jacome Fratín a Melilla para trazar una iglesia, la que sería la última relación del ingeniero con la frontera norteafricana.

La segunda carta, fundamental para precisar el proyecto del templo parroquial, tampoco se encuentra fechada y ha permanecido inédita hasta el momento²⁰. Se trata de un escrito enviado al Fratín por parte del monarca²¹, donde le comunicaba que ya había examinado varios informes suyos, amén de la traza de la iglesia nueva a realizar. Por esta tenemos constancia de que Fratín había viajado a Melilla para cumplir los mandatos del rey de realizar el proyecto de un templo, y que Felipe II ya había visto el diseño y dado su visto bueno. En contraprestación se atendía la solicitud del Fratín

17. AGS, GyM, leg. 93, 117, minuta de respuesta de carta al marqués de Santa Cruz para que lleve al Fratín a Melilla.

18. LLAGUNO 1829, pp. 221-222.

19. VIGANÒ 2004, pp. 258-259, 277.

20. Supimos de la existencia de esta carta gracias al ingente trabajo de transcripción de documentos del último tercio del siglo XVI, dirigido por Rafael Fernández de Castro: Corpus de transcripciones del AGS, original mecanografiado que hemos podido utilizar gracias a la cortesía de José Luis Blasco López. Actualmente en el Archivo del Cronista Oficial de Melilla (ACOM). BLASCO 1989; BLASCO, PEREGRINA 2001.

21. AGS, GyM, leg. 93, 120, minuta de respuesta de carta al Fratín para que se encargue de ciertas obras en Melilla.

de volver a Melilla durante tres o cuatro días, con vistas a poner en marcha la edificación y brindar órdenes sobre su proceder. Por último, el rey señala que las obras debía dirigirlas el maestro mayor de Gibraltar e instaba a que se informara sobre los materiales necesarios.

Teniendo en cuenta que el terremoto y sus réplicas se producen a finales de octubre y durante buena parte del mes de noviembre de 1578, y que se resquebrajaron murallas y torreones, los primeros trabajos y la llegada de los albañiles y gastadores con los materiales necesarios debió producirse rápidamente, esto es, entre noviembre y diciembre de ese año. Como es obvio pensar las labores hubieron de centrarse en reparar las obras más urgentes relativas a las fortificaciones.

Con todo, las misivas de Felipe II no hablan de trabajos en el sistema defensivo, sino de reparar varios edificios concretos como son almacenes y aljibes, y plantear una nueva iglesia. De ahí que sea lógico pensar que ya se habían llevado a cabo las reparaciones más necesarias de murallas y baluartes, en tanto acometían en una segunda fase la reforma y fábrica de otros inmuebles. Concuerd, por tanto, que tales cartas correspondan realmente a 1579, cuando el Fratín viaja a Melilla para acometer el proyecto del templo.

Un tercer documento, este sí datado en enero de 1580, confirma nuestra hipótesis. El 9 de enero²² el Fratín insistía en trasladarse a Melilla para activar los trabajos de la iglesia, recibiendo comunicación del rey de que tenía que contar para cualquier movimiento con el marqués de Santa Cruz. Desconocemos si llegó a cristalizar esta nueva visita a Melilla, sugerida en la segunda carta y reiterada en la tercera (enero de 1580). Ese traslado es el que debiera haber propiciado el arranque de la obra, pero en realidad la fábrica tardó mucho más tiempo en comenzar. A partir de entonces no consta ningún nuevo viaje de Jacome Fratín a la ciudad, si bien resulta crucial destacar la insistencia del insigne ingeniero por volver a Melilla para levantar la iglesia conforme a sus trazas, cuestión que no deja de reflejarse en sus misivas a Felipe II. Las razones de la interrupción del traslado las desconocemos y pudieron ser muy variadas: ¿la prohibición de viajar por parte de Felipe II? ¿problemas personales? ¿trabas técnicas o administrativas?

Una larga espera hasta el inicio de las obras (1580-1598)

Si Jacome Fratín no emprendió el viaje que tenía previsto, como entendemos por la falta de documentación, y su fallecimiento acontece pocos años después (1586), concluiremos que no pudo

22. AGS, GyM, leg. 96, 35.

participar en la dirección de las obras ni ver levantado el templo que proyectó y por el que manifestó tan elevado interés.

El maestro encargado de dirigir los trabajos previos (sobre todo los de cantería) y las obras durante el largo periodo de su construcción no sería otro que Gregorio de Arano. Su presencia en Melilla se remonta a 1571²³ y, aunque él mismo se intitulaba maestro mayor de las obras de la ciudad desde ese año, no ocuparía el puesto realmente hasta 1580-1581, cuando se documenta el «nombramiento para que Gregorio de Arano, cantero y asentador, haga el oficio de maestro mayor de las obras de la ciudad y fortaleza de Melilla»²⁴. Este bagaje profesional no parece indicar que poseyera conocimientos teóricos profundos sobre los tratadistas del Renacimiento, hecho que resultaría bastante inusual²⁵.

Por esta razón no parece lógico que Arano pudiera influir en el diseño o la traza de la iglesia, con evidente inspiración en teóricos italianos, reforzando de esta manera la autoría de Jacome Fratrín. En otras palabras, que el maestro mayor se limitó a efectuar la construcción del edificio según lo planteado por el ingeniero natural de Morcote. Además, conviene subrayar que, en las ciudades fortificadas bajo control real, los maestros mayores no podían salirse de lo dispuesto por los ingenieros, bajo pena de incurrir en irregularidades y ser denunciados por los contadores de las obras.

Desde 1580 hasta 1598, año en el que empezaron realmente los trabajos, corre un largo periodo, donde se documentan diferentes actuaciones, de bastante irregularidad, previas a la fábrica propiamente dicha. La principal preocupación no era otra que conseguir los fondos económicos necesarios para llevar a cabo la obra y disponer de un equipo estable. Sin desdeñar, la correcta gestión en la compra de materiales para la construcción, el acopio de las maderas, y la talla y transporte de los sillares necesarios.

La obra de la iglesia fue financiada fundamentalmente mediante el presupuesto real y con aportaciones procedentes de diferentes impuestos. Por ejemplo, el 2 de diciembre de 1581 se dictaron varias condenas, en virtud de las cuales se obligaba a diferentes personas de Melilla a sufragar multas

23. GUTIÉRREZ 1998-1999. En 1593 decía que llevaba 22 años continuos de maestro mayor.

24. AGS, Libros registro del Consejo de Guerra, libro 36, 1580-1581, ff. 389; 40 (GUTIÉRREZ 1998-1999, p. 216).

25. TARIFA 2015. Esta autora documenta un caso excepcional, el del genovés Juan Luis de Musante y Rubiano, que trabajó en las obras de Pamplona junto a Fratrín desde 1575 hasta 1587, y que contaba en su biblioteca con los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitrubio.

con destino a la edificación de la iglesia²⁶. Años después, en 1588²⁷, el gobernador remite varias cartas a la corte, donde confirmaba que lo recaudado con el importe de las llamadas “penas de cámara” iba destinado a la erección del referido inmueble. Una decisión que, mediante cédula real, volvía a repetirse en 1596 con una prórroga de diez años²⁸.

La voluntad de Felipe II por iniciar las tareas constructivas se materializó en distintos impulsos económicos, como el ofrecido el 4 de marzo de 1596 mediante el envío común de 6.000 ducados o, pocos años después, cuando remitía 1.000 ducados específicamente para la iglesia. Cabe señalar asimismo la colaboración del obispado de Málaga con la aportación de otros 1.000 ducados. Aún más, en 1588 la piedra pudo pagarse con 500 ducados que mandaron los proveedores de Málaga, correspondientes a «derechos de puertas e hierros y de quinto y cabalgadas»²⁹.

Por otra parte, hubo que garantizar también desde el punto de vista presupuestario la continuidad de un grupo estable de técnicos que llevaran a cabo las tareas, comenzando por el maestro mayor (recordemos que Arano ya había recibido por entonces el nombramiento), los canteros, los gastadores y miembros de otros oficios afines a la empresa; todo ello, minuciosamente planificado en sintonía con el aislamiento de Melilla. Sin embargo, a veces se producían paralizaciones que dificultaban esta continuidad, como acaeció en septiembre de 1591 cuando Felipe II escribe al gobernador Antonio de Tejada y le ordena despedir a los maestros canteros, dejando sólo un albañil para reparos de la muralla³⁰. Desde luego, algo importante debió ocurrir para que se prescindiera de todo el grupo de técnicos, tanto maestro de obras como canteros, con el resultado inmediato del estancamiento de las obras.

Dicha interrupción se alargaría durante dos años hasta que, el 1 de septiembre de 1593, Felipe II ordenaba que se contratase de nuevo al maestro Gregorio de Arano para reparar las murallas y emprender las obras de la iglesia y los almacenes, en las mismas condiciones anteriores y con similar

26. Lope de Cossío a S.M. al alférez Melchor Torrijos y al capitán de jinetes Gil Pérez de Villarreal a restituir a la hacienda 100 ducados cada uno destinados a la construcción de la iglesia, AGS, GA, 120, 2 de diciembre de 1581. También era condenado Gerónimo López de Bobadilla, el médico, con 50 ducados y una serie de soldados que sumaban entre ellos más de 400 ducados.

27. AGS, GyM, leg. 225, 354, 3 de julio de 1588, resumen de puntos de carta de Antonio de Tejada; AGS, GyM, leg. 225, 356, 7 de julio de 1588, carta de Antonio de Tejada, alcaide de Melilla.

28. AGS, GyM, leg. 213, 243, 2 de mayo de 1597.

29. AGS. GA. Leg. 359, 28 de junio de 1592.

30. AGS, GyM, leg. 334, 270, 6 de septiembre de 1591, Minuta de Real Orden, de Felipe II.

suelo³¹. Por entonces, junto al maestro mayor, trabajaban los canteros Alonso Mújica, Martín de Arbide, Alonso Ruiz y Jerónimo Vidal³².

Conocemos los sueldos de los técnicos que participaron en la fábrica de la iglesia³³. El rey ordenó en 1597 que al maestro mayor se le asentara la plaza con lo que ganaba en 1591, es decir, 15 ducados más una fanega de trigo muerta. Los canteros, por su parte, cobraban 10 ducados y los gastadores otros 2, ambos grupos con el añadido de una fanega de trigo. Los gastos generales de tales técnicos aparecen recogidos en las partidas económicas de la obra³⁴. Según la nómina de último de diciembre de 1597 se pagaron al maestro mayor y canteros 56.297 maravedís y otros 28.589, que recibieron en bastimentos.

En cuanto a los materiales los problemas no eran menores, a decir del aislamiento de Melilla y el exclusivo abastecimiento por mar. En 1586 se hacía una solicitud general de los que debían venir desde Málaga, en tanto la madera procedía de Cartagena³⁵. Dos años después se afirmaba que no habían comenzado aún los trabajos por no disponer de piedra, de modo que a finales de junio del mismo año se libró presupuesto para su suministro.

También hubo otras dificultades durante estos trabajos previos. Miguel Sainz Cerdán, contador de las obras, denunciaba el 26 de mayo de 1595 y en relación a los sillares de piedra, que no cuadraba lo comprado con la cantidad entregada³⁶. En la misma línea, Antonio de Tausida llegó a indicar que “la cantera que ha costado a S.M. 20.000 ducados, solo vale 8.000, toda la piedra sacada y labrada”³⁷.

La obtención de piedra para tallar sillares era prioritaria. De hecho, el gobernador Dávalos nos confirma que cuando Felipe II ordena reiniciar las obras de la iglesia, «es necesario tener escolta para trabajar en las canteras», aunque la cantidad de piedra ya sacada era mucha.

En 1597 el inicio real de la obra era inminente, lo que se evidencia en la acumulación de materiales. Con fecha del 31 de junio de ese año se preparan a destajo 500 cáices de cal (345.000 kilos). Desde julio hasta noviembre se desembolsaron cantidades económicas a Juan Carbonero con motivo del

31. AGS, GyM, leg., 384, 132, 1 de septiembre de 1593.

32. GUTIÉRREZ 1998-1999, p. 202; AGS, GyM, leg. 390, ff. 95-99.

33. AGS, GA, leg. 537, 2 de octubre de 1598, Carta del Alcaide de Melilla a S.M.

34. AGS, GA, leg. 529, 19 de junio de 1598.

35. AGS, GyM, leg. 191, 157, 1586.

36. AGS, GyM, leg. 321, 319, 26 de mayo de 1595.

37. AGS, GA, leg. 442, 30 de junio de 1595.

transporte de los sillares desde la cantera hasta el pie de la obra, en tanto un navío suministraba «madera para la iglesia» al final de este tramo temporal³⁸.

Otro problema fundamental a resolver era el del emplazamiento del nuevo edificio. El carácter un tanto tortuoso de la trama urbana de Melilla no favorecía la existencia de espacios libres suficientes y óptimos para la nueva fábrica. Se barajaron dos opciones; la primera levantarla sobre el emplazamiento de la iglesia de San Miguel, lo que representaba demoler este viejo templo y ampliarlo con la compra de algunas casas colindantes. La segunda opción exigía, en este caso, derribar el inmueble del hospital. Según parece el gobernador Antonio de Tejada optaba por la alternativa inicial, apareciendo reflejado de esta manera en una carta enviada por Felipe II al gobernador, donde se le pedía que informara al respecto³⁹.

Entre tanto, y relacionado con tales movimientos, surge la construcción paralela de una singular arquitectura religiosa, la capilla de la enramada⁴⁰, edificio dotado con un ábside de cantería y una nave congregacional de cuerpo provisional y cubierto por ramas. Esta información acaba revelando que la estructura arquitectónica de San Miguel había dejado de ser utilizada definitivamente con el comienzo de su demolición, por lo que era necesario habilitar otro espacio religioso.

Decidido el emplazamiento definitivo del templo se desmanteló el de San Miguel, en tanto en cuanto el 31 de junio de 1598⁴¹ deciden adquirir una propiedad de Juan Álvarez de Perea por 112.500 maravedís, con destino a levantar parte de la iglesia sobre esta (fig. 2).

En aquellos momentos del proceso, en concreto en 1596, es cuando surge la idea de fundar en Melilla un monasterio de frailes descalzos carmelitas, el cual entraba en los planes, desde un primer momento, que estuviera vinculado al nuevo templo. La idea, defendida por el contador Miguel Sainz Cerdán, se barajó durante varios años, si bien no llegó finalmente a buen puerto. El plan contaba con una comunidad dotada de un número básico de cinco frailes, acorde a las dimensiones propuestas según transmitía el propio gobernador al monarca: «y pues se a de labrar la iglesia mandando S.M. que se funde dicho monasterio se podrá hacer junto con ella»⁴². Cuando se iniciaron las obras aún prevalecía la idea de la fundación conventual, aunque ni llegó a realizarse el proyecto ni se asignó el lugar donde debería haber sido construido.

38. AGS, GA, leg. 530, 30 de noviembre de 1597.

39. AGS, GyM, leg. 231, 290, 30 de julio de 1588, minuta de carta de Su Majestad Felipe II, a Antonio de Tejada, capitán de Melilla.

40. BRAVO, BELLVER 2016; AGS, GyM, leg. 353, 132, 29 de abril de 1592.

41. AGS, GA, leg. 529, 19 de junio de 1598, El Alcayde a S.M.

42. AGS, GA, leg. 472, 2 de marzo de 1596.



Figura 2. Melilla, vista aérea de la Iglesia de la Purísima Concepción, orientada desde la zona de la cabecera (foto J. Peña, 1997).

En cuanto a los gobernadores implicados en este proceso previo a la obra, señalaremos a Antonio de Tejada, fallecido el 29 de mayo de 1595, y al que sustituye durante unos meses Gerónimo de los Barrios, y a Martín Dávalos Padilla, quien llega a Melilla el 14 de febrero de 1596 y asume desde un primer momento todas las actuaciones al respecto.

Las obras de la iglesia: 1598-1608

1598 es finalmente el año en el que se inician las obras de la iglesia⁴³. El 1 de mayo el gobernador comunicaba «que la fábrica de la yglesia se a empezado». Arano se encargaría de comenzar los trabajos, siguiendo el proyecto, trazas y diseño que dejó Jacome Fratín. El gobernador advertía, para entonces, que no había noticia ni instrucción alguna sobre el convento de los carmelitas, aún cuando consideraba su relevante presencia merced al mayor cuidado y gusto que se le podría conferir al inmueble.

La corona española y la diócesis de Málaga donaron dinero para la construcción, 1.000 ducados cada uno. En aquel preciso momento la iglesia ya estaba en alberca, es decir, con los cimientos y los muros que arrancaban del suelo. Además, quedaban preparados los sillares de la portada y las columnas (figs. 3-4).

El 19 de junio⁴⁴ se daba cuenta de que la mayor parte de los 1.000 ducados del rey ya se habían gastado (274.549 maravedíes de 375.000). Los correspondientes a la diócesis no se movieron de Málaga y se destinaron a la compra de la madera procedente de la sierra de Segura. La iglesia ya estaba fuera de cimientos una vara de altura, poco menos de un metro.

Los problemas económicos no menguaban. Al maestro mayor, canteros y gastadores se les debía dinero, y para que la obra no parara se les asentó al sueldo ordinario. Esto no quita que el gobernador suplicara que proveyesen presupuesto suficiente para poder continuar.

No quedaban aquí las trabas al proyecto; el 19 de noviembre de 1598⁴⁵ llegaba a la ciudad la triste noticia de la muerte del rey Felipe II, por lo que el segundo actor e impulsor de la iglesia de Melilla también fallecía sin poder verla acabada. Se iniciaba entonces un periodo de crisis provocado por un defectuoso abastecimiento, que no impidió la continuidad de las obras. Incluso para poder alimentar a las caballerías que participaban en los transportes de materiales se tuvo que comprar cebada a los

43. GUTIÉRREZ 1988-1999, p. 212; AGS, leg. 515, 1598, f. 245; AGS, GA, leg. 530, 1 de mayo de 1598, el Alcayde y sus oficiales a S.M.

44. AGS, GA, leg. 529, 19 de junio de 1598, el Alcayde a SM.

45. El rey había fallecido el 13 de septiembre, AGS, GA, leg. 551, 28 de noviembre de 1598.



Figura 3. Melilla, iglesia de la Purísima Concepción. A la izquierda, detalle de los soportes híbridos que sustentan los arcos formeros (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez González, 1997); a la derecha, figura 4. Pormenor del capitel de las columnas (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez González, 2004).

musulmanes de la zona. Pese a todo, el 12 de julio de 1599 llegaba un barco con la madera destinada a la cubierta del edificio⁴⁶.

Los años que transcurren entre 1600 y 1602 son bastante parcos en lo que a datos sobre la fábrica se refiere. Una obra que debía continuar lentamente, aunque ya sin la presencia del maestro mayor Gregorio de Arano fallecido en Valladolid en agosto de 1602, y al que debían una buena cantidad de dinero correspondiente a sus trabajos en Melilla.

El 11 de abril de 1603 llegaba a la ciudad un nuevo gobernador, Pedro de Heredia. Desde el principio, una de sus preocupaciones esenciales fue terminar las obras de la iglesia. De hecho, el 25 de abril ya escribía que la razón de no haberse concluido partía del escaso suministro de materiales, y que en su estado actual no podía utilizarse para celebrar el oficio litúrgico⁴⁷.

Las quejas de Pedro de Heredia sobre la falta de inversión económica son constantes. Pero es que, además, parte de las murallas estaban en pésimo estado de conservación, generando esto que fuera necesario acometer numerosas obras. Por ello, el 11 de mayo de 1604⁴⁸, solicita que se envíen a Melilla un maestro mayor y oficiales de carpintería y cantería para continuar la fábrica de la iglesia.

46. AGS, GA, leg. 549, 23 de julio de 1599.

47. AGS, GA, leg. 621, 25 de abril de 1603.

48. AGS, GA, leg. 638, 11 de mayo de 1604, carta de Pedro de Heredia.

Además, reitera que la piedra utilizada se estaba labrando lejos y el acarreo tenía un costo elevado, mientras era absolutamente necesario que se hicieran hornos de cal y trajeran más madera. Todo ello, le exigía prevenir y disponer los materiales antes de retomar los trabajos.

El presupuesto de 4.000 ducados que se envió para acometer todas las obras no llegaba para garantizar el final de la iglesia, y más cuando el gobernador se lamentaba que no había ornamentos, ni misal y a veces faltaba hasta la cera para las celebraciones.

Es interesante destacar que Heredia se jactó de tener amplia experiencia en cuestiones de obras; tanto es así, que expresaba que la intervención de un ingeniero valorada en 2.000 ducados la acometió él por sólo 800 y además de cantería perpetua, ocupando el oficio de ingeniero y sobrestante. Heredia asumió en cierto modo el papel de director de las obras, con el servicio añadido de los canteros Francisco Ruiz y Gerónimo Vidal. De estos escribía que provenían de Málaga y que llevaban numerosos años en Melilla recibiendo 10 ducados, cuando había obras, y 2,5 cuando eran inexistentes⁴⁹. Llegó a indicar asimismo que estaba empleado en las labores «un romano que vino conmigo, grande oficial». Heredia acometió la finalización de varias obras de fortificación y del susodicho templo: «lo mismo haré con la iglesia acabar, por la larga experiencia que tengo de fabricar»⁵⁰.

En una carta de 20 de octubre de 1604 remitida por el gobernador se solicita a Felipe III otros 6.000 ducados para concluir la iglesia, «con que no se quedaran los dos tercios de la gente sin oír misa las fiestas como se queda al presente»⁵¹, utilizando entre tanto la capilla de la enramada para las distintas celebraciones. A finales del mismo año, Heredia escribía que el conde de Niebla había visitado Melilla⁵², vio las murallas y el baluarte que pensaba terminar en el mes de octubre, como antesala de la cubrición de la capilla mayor y la sacristía de la iglesia, de modo que se pudiera celebrar misa con más decencia que en la enramada.

Pedro de Heredia se va de Melilla en 1606, y aquel año el nuevo gobernador, Alonso de Vargas, testimonia otra paralización de las obras: «Esta iglesia está levantada y no cubierta por no haber para ello y así se dicen las misas mayores en una enramada en la plaza que por ser parte tan publica, dejan de venir las mujeres»⁵³. Toda la correspondencia del gobernador relativa a los años 1606 y

49. AGS, GA, leg. 625, 15 de septiembre de 1604, Pedro de Heredia al Rey. Para todos los técnicos solicitaba un aumento de sueldo de 2,5 ducados a 5 ducados.

50. *Ibidem*.

51. AGS, Negociado de mar y Tierra, leg. 636, 1604, documentos transcritos, in SHM, Colección Aparici, pp. 2-3.

52. AGS, GA, leg. 636, 7 de octubre de 1604, Carta de Pedro de Heredia a S.M.

53. AGS, GA, leg. 665, 6 de febrero de 1606. Al margen: «se ordene se termine y se aplique a la fábrica 2 U. ducados que de la hacienda de Avalos se aplicaron a S.M. Por sentencia de este consejo».



Figura 5. Melilla, iglesia de la Purísima Concepción. Perspectiva del Interior del templo desde la nave central (foto M. Gómez Bernardi, 2008).

1607 revelan un avance lentísimo de las obras, siempre en consonancia con los escasos recursos disponibles y de las acuciantes necesidades de trabajos en Melilla: «S.M. dio limosna para la iglesia abrá año y medio hasta 6.000 reales y con ellos se ha levantado de manera que con otra que V. M. haga se podría cubrir y celebrar sacramentos, que se hacen en la ramada»⁵⁴.

No obstante, la finalización de los interminables trabajos exigió la vuelta de Pedro de Heredia, quien retorna a la ciudad como gobernador a finales de 1607. Este escribía que la causa principal de volver a Melilla a la edad de 79 años fue el deseo de acabar el «Santo Templo que yo dejé puesto en alberca»⁵⁵.

Para ello, Heredia asumió personalmente el coste de «altares en la iglesia y poner los adornos que sean necesarios para que se puedan administrar los oficios divinos», ya que del dinero previsto

54. AGS, GA, leg. 665, 2 de marzo de 1606, carta del Alcaide a S.M.

55. AGS, GA, leg. 681, 1 de diciembre de 1607, Carta de Pedro de Heredia al Rey.



Figura 6. Melilla, iglesia de la Purísima Concepción. Arcos formeros y nave principal vistos desde la capilla mayor (foto J.A. Fernández, 2017).

para esta no quedaba realmente nada⁵⁶. Su último impulso fue el que permitió que el templo fuera terminado y pudiera ponerse en uso.

Podemos concluir este largo proceso señalando que con el proyecto de Jacome Fratín, la dirección de obras de Gregorio de Arano y el impulso final de Pedro de Heredia la iglesia de Melilla pudo ser finalmente rematada (figs. 5-6).

Características del templo

La actual iglesia de la Purísima Concepción de Melilla no dista mucho de la primitiva de San Miguel diseñada por Jacome Fratín en lo que a superficie y composición se refiere, más allá de las reformas,

56. *Ibidem*. Margen: «los 6.810 reales que quedan son (de las 3 llaves) de los 1.500 ducados de la iglesia, y los 9.352 reales de los 2.000 ducados que consignó S.M. para murallas».

ampliaciones y remodelaciones estéticas a las que se viera sometida, tanto en la segunda mitad del siglo XVII como, principalmente, a mediados del siglo XVIII. Es decir, que ha permanecido su estructura interna fundamentada en el esquema basilical de tres naves perpendiculares, separadas mediante arcadas de medio punto sobre columnas pétreas y capilla mayor en el ábside. Un rectángulo, sin transepto ni crucero, alterado con ampliaciones posteriores en la zona de la cabecera con el camarín de la Virgen de la Victoria, y en los laterales de la epístola y del evangelio con otras capillas coronadas con cúpulas que distorsionaban la planta original. A estos cambios habría que añadir la ampliación de la altura y la compostura de nuevas bóvedas, junto a las decoraciones superficiales en yeserías propias del barroco. En definitiva, una planta de enorme tradición en la Europa occidental, tanto en Italia como en España, adscrita en la mayoría de las ocasiones a una cronología siempre anterior al siglo XVII⁵⁷ (figs. 7-8). El no tener referencias claras de la actuación de Jacome Fratrín en edificios de esta tipología dificulta su parangón y análisis conforme a los modelos utilizados. Ciertamente es que su hermano Jorge acomete en aquel mismo tiempo la realización de la iglesia de Sant'Agostino de Cagliari, si bien el planteamiento de planta de cruz latina con crucero, rematado mediante bóveda semiesférica, no tiene correspondencia aparente con el caso de la iglesia de Melilla.

Serán los elementos de la fábrica realizados en sillares de piedra los que mejor definan la impronta original de la obra y la ascendencia tipológica del último renacimiento italiano. Sin desdeñar, la buena calidad matérica empleada en estos y un acabado propio de los mejores tallistas. En primer lugar, habría que analizar las diez robustas columnas de los arcos formeros llevadas a cabo en 1598 por los canteros Francisco Ruiz y Gerónimo Vidal. Se trata de soportes híbridos que parten de un pilar central y se completan en dos de los laterales con medias columnas, determinadas por el siempre austero y vigoroso orden toscano. Variante, desde luego, de modelos utilizados en la arquitectura italiana del Quattrocento y Cinquecento, cuyas características lo hacían propicio al mismo tiempo a la estética manierista. A este respecto, puede resaltarse su empleo en la Andalucía de la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII, con especial énfasis en la diócesis malagueña de la mano del arquitecto Pedro Díaz de Palacios⁵⁸. Muy del gusto de los estados italianos del norte, en fechas tempranas, son los ejemplos paradigmáticos de los soportes internos de la catedral de Turín, obra de los últimos años del siglo XV atribuida al arquitecto toscano Meo del Caprina. Su configuración es muy similar al de Melilla en diseño y materiales, con la diferencia del desequilibrio asimétrico imperante en el turinés

57. CAMACHO 1980, p. 110; RAMÍREZ 2013, pp. 37-69.

58. AGUILAR 1987, pp. 67-81; LLORDÉN 2004, p. 76.

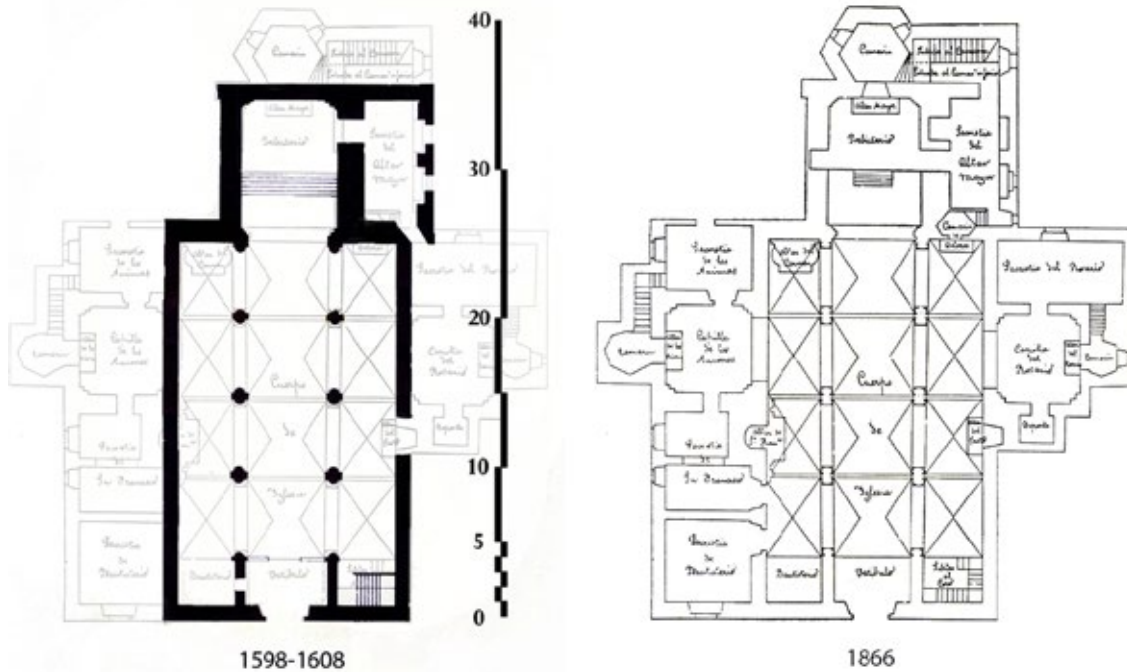


Figura 7. Melilla, iglesia de la Purísima Concepción. Comparativa de la planta original de la según se terminó en 1608 (planta de elaboración propia) y una posterior según dibujo de Francisco Roldán en 1866, con la integración de las reformas barrocas.



Figura 8. Melilla, iglesia de la Purísima Concepción. Fachada tras la recuperación de elementos y estructuras originales en 2019 (<https://melillamonumental.es/wp-content/uploads/2019/06/Iglesia-de-la-Pur%C3%ADsima-Concepci%C3%B3n-Principal.jpg>, última consulta 2 de diciembre de 2021).



A la izquierda, figura 9. Soportes de separación de naves en la catedral de Turín, finales del siglo XV (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez, 2011); a la derecha, figura 10. Configuración de los soportes de piedra de la iglesia de Melilla (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez, 2011).

al disponer una media columna en el lado que vuelca a la nave central, la cual se prolonga en altura hasta el arranque de la bóveda (figs. 9-10).

Sobre las diez columnas que conforman los ejes longitudinales de la iglesia de Melilla voltean arcos de medio punto del mismo material y época, en los que descansan los muros de carga que soportan la fuerza transmitida por las bóvedas. Unos arcos cuyas roscas, en ambos extremos, se rematan en finos baquetones, mientras que la superficie de estas queda moldurada con un sutil ritmo decreciente. Decoración de raigambre clásica que es habitual ver reflejada en arcos de medio punto del siglo XVI, tanto en arcadas del interior de iglesias como en las galerías porticadas de claustros monacales y patios abiertos de edificios civiles.

La portada de acceso a la sacristía de la capilla mayor demuestra asimismo los conocimientos teórico-prácticos del tracista de la obra. Tapiada en el siglo XVIII, y rescatada en todo su esplendor durante las últimas restauraciones del edificio, presenta una estructura mediana en piedra provista de hueco adintelado a rematar con un arco rebajado ciego de descarga. Su composición es a simple vista elemental, como demuestra el acomodo de firmes jambas en sillares de piedra, a complementar con el protagonismo adquirido por el dintel en su original despiece. En concreto, una distribución donde

dovelas de progresivo ensanche se encuentran regidas por la clave en forma de “T”, acompañada de otras cuatro piezas laterales de ritmo decreciente y forma final angular a modo de “L” invertida. En todo caso, prescinde del tradicional almohadillado, de cara a plantear una superficie plana y rebordes perimetrales pulimentados.

Tan llamativa composición deja de ser espontánea y fruto de la inventiva del tracista o cantero, desde el momento en que profundizamos en las fuentes teóricas del siglo XVI. Entre ellas, la obra de Jacopo Barozzi da Vignola *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura* (1562), cuyo grabado número 38, *Puerta rústica*, presenta claras concomitancias con la portada de Melilla. Asimismo, en *Los siete libros de la arquitectura* de Sebastiano Serlio, inserto en el libro cuarto dedicado al ornamento rústico, se muestra una estampa que coincide a la perfección con la obra de referencia, por cuanto, aparte del despiece del dintel, agrega en el remate el arco ciego rebajado (figs. 11a-c-12a-b).

Tendencias repetidas de forma similar en la portada principal de acceso a la iglesia, obra de 1598 debida también a los canteros Ruiz y Vidal, al encontrar su modelo en el corpus gráfico del tratado de Vignola. Una relación aún más evidente al copiarse en parte, y de manera literal, la portada que llevó a cabo en Roma para la entrada al jardín señorial que se disponía justo detrás de la fuente del Acqua Felice, destruida en el último tercio del siglo XIX. La portada de Melilla prescinde de complementos escultóricos, heráldicos y emblemáticos (reflejaba únicamente, como hemos indicado, la parte central de aquella obra) para mostrar la arquitectura sin las trabas que desvirtúan los órdenes. Sobriedad, elegancia y ritmo caracterizan los sillares almohadillados que se prolongan desde la rosca del arco a las pilastras toscanas laterales. La horizontalidad dictada por tales piezas hasta la línea de impostas se ve alterada por dovelas quebradas, que interrumpen la continuidad del entablamento. Aspecto distintivo en diseños vignolescos puesto en práctica por este en portadas como la de la villa Farnesio en Caprarola y la villa Giulia en Roma, entre otras. Sin olvidar, que fue un recurso utilizado en sus distintas variantes por otros autores manieristas como Giulio Romano o Antonio da Sangallo “el joven” (figs. 13a-b).

Sobre la puerta lateral del lado de la epístola, tapiada durante siglos y descubierta en las obras de 2019, su actual grado de modificación no permite relacionarla con la citada tratadística, aunque cuando analicemos sus proporciones matemáticas sí podremos demostrar su clara filiación con este periodo constructivo (fig. 14).

Estudio de la planta y proporciones de la iglesia

Es una evidencia que la arquitectura del Renacimiento asentó uno de sus principales pilares en la perfección geométrica que regía todas sus partes y en la composición armoniosa basada en el canon



Arriba, figuras 11a-c. Antigua portada de la sacristía de la iglesia de Melilla (2017) junto a modelos de inspiración sacados de los tratados de Vignola y Serlio (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez); a la izquierda, figuras 12a-b. Interior de la portada de la sacristía (2017) en comparación con un grabado del tratado de Serlio (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez).



Figuras 13a-b. Portada exterior de la iglesia de Melilla (2017) y grabado utilizado de prototipo extraído del tratado de Vignola (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez).

y las proporciones. Es bello lo que está regido por el orden geométrico y matemático, que siempre tuvo en la Divina proporción, el número áureo, uno de sus principios. Por ello, resulta importante a la hora de analizar esta iglesia poder deducir cuáles fueron las instrucciones geométricas y los principios numéricos que rigieron su composición.

Según el estudio de Daniel Domenech Muñoz⁵⁹, se trata de una iglesia cuya planta está proporcionada hasta el último detalle, como veremos a continuación, lo cual indica una gran maestría y un profundo conocimiento en el ingeniero que la proyectó.

La planta general (fig. 15) presenta varias proporciones muy utilizadas en el Renacimiento: la proporción raíz de 2 (1,414), el áureo o rectángulo de oro (1,616), el número de plata (2,414) y el llamado número de bronce (3,30). La planta se forma mediante la intersección de dos volúmenes,

59. DOMENECH 2021.

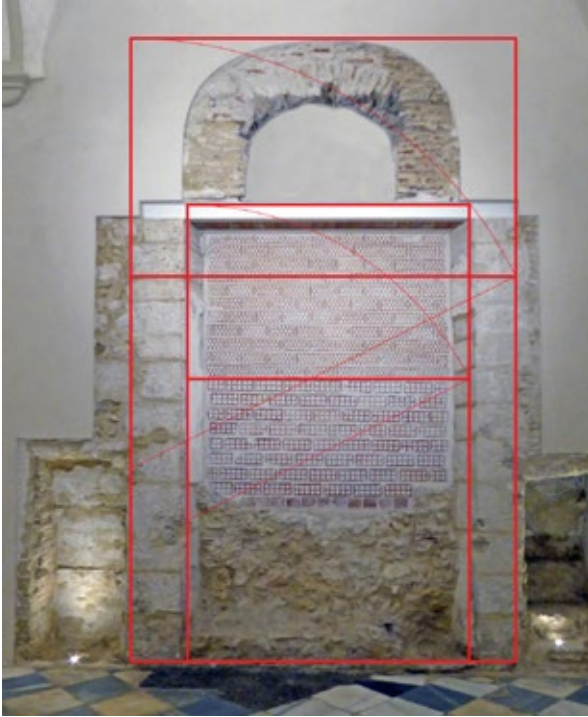
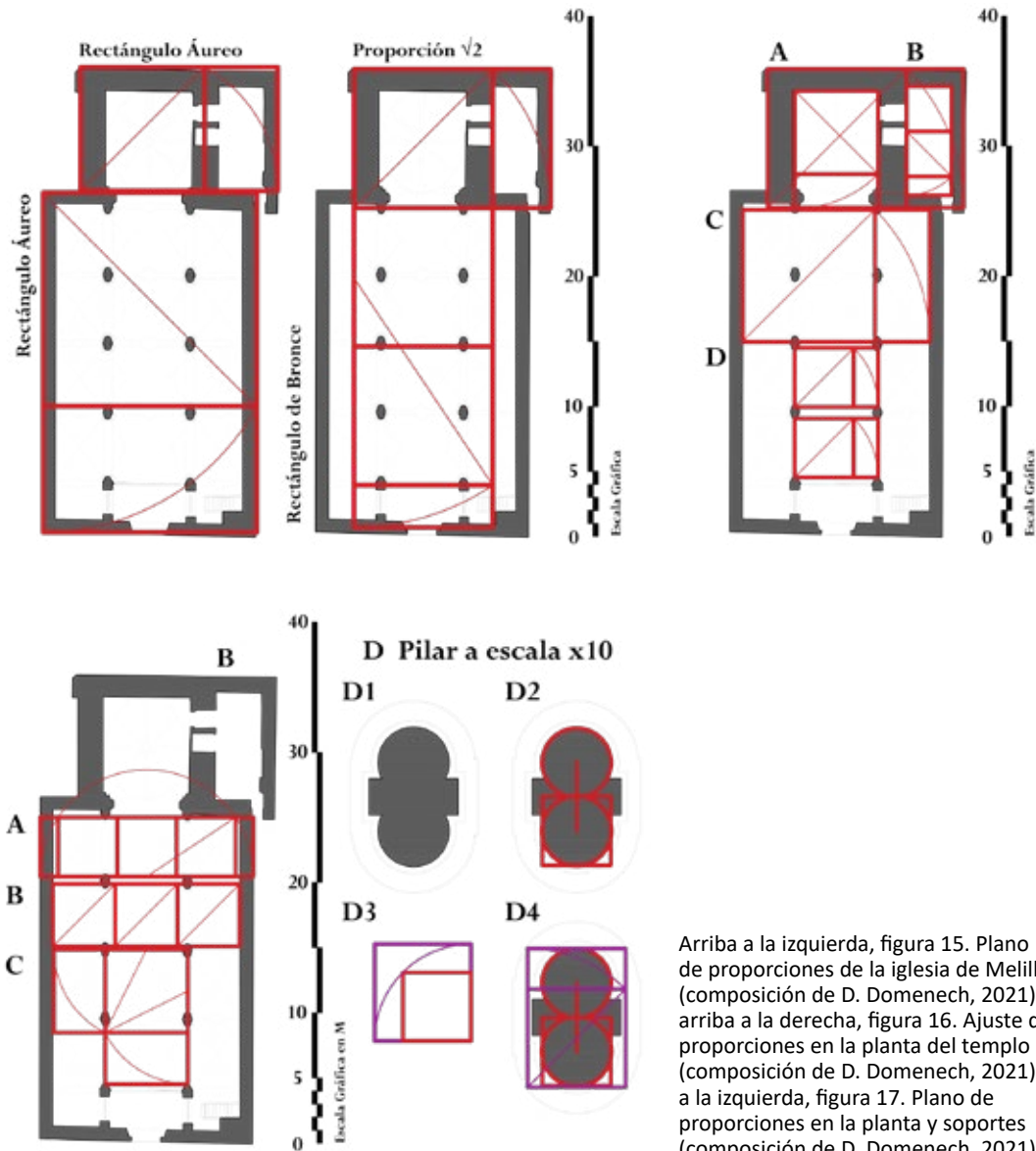


Figura 14. Antigua puerta del lateral de la epístola cegada en la actualidad (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez, 2017).

el de la nave (que es un rectángulo áureo exacto) y el de la capilla mayor y la sacristía (la primera un cuadrado exacto y la segunda una proporción $\sqrt{2}$ respecto al anterior). También encontramos que el número de bronce se aplica en el eje longitudinal de la iglesia.

Si nos centramos en la definición de sus espacios con algo más de detalle (fig. 16), observamos que la proporción $\sqrt{2}$ es la más repetida. Sucede así en la cabecera del altar mayor en su lado interior (A), rectángulo inserto en un cuadrado (el que define exteriormente la capilla). En la sacristía se repite esta dinámica, y encontramos un rectángulo de plata exacto ($1+1+\sqrt{2}$).

Por otra parte, vemos que las naves laterales (C) están en proporción $\sqrt{2}$ con un cuadrado general formado por la nave central y la otra lateral (este cuadrado es de dos crujías, y se repite dos veces en la iglesia). Además, la nave central en una crujía, entre pilares, y concretamente desde los centros de las columnas (D), se aproxima con exactitud a otro rectángulo de ($1+\sqrt{2}$). También existen otros dos



Arriba a la izquierda, figura 15. Plano de proporciones de la iglesia de Melilla (composición de D. Domenech, 2021); arriba a la derecha, figura 16. Ajuste de proporciones en la planta del templo (composición de D. Domenech, 2021); a la izquierda, figura 17. Plano de proporciones en la planta y soportes (composición de D. Domenech, 2021).



Figura 18. Arcadas en piedra que separan la nave central de las laterales, dando paso a capillas perimetrales (foto M. Gómez Bernardi, 2008).

rectángulos áureos más, comprendiendo el ancho de la nave principal, como el lado menor, y los dos tramos de arcadas, el mayor.

Sin embargo, lo que sorprende en esta iglesia es que la traza y la posición de cada uno de sus puntos se consigue, a veces, relacionando varias proporciones. Como comentábamos en la figura 16 (C), una nave lateral es proporción de $\sqrt{2}$ del cuadrado formado por las otras naves. Pero lo que vemos en la figura 17 (C) es que también están relacionadas con el número áureo, así las naves laterales son 0,616 del ancho de la nave central (fig. 17). Asimismo, encontramos el detalle de que una crujía son 3 cuadrados exactos (B) desde la zona rectangular de los soportes y que, si tomamos los centros de las columnas, vemos que esos 3 cuadrados más dos proporciones del número de bronce definen el ancho exterior de la iglesia (A). Respecto a la planta de las columnas (D), señalaremos que se forman con dos

círculos tangentes (D2), cuyo diámetro está relacionado con el ancho de la parte rectangular central mediante $\sqrt{2}$ (D3-D4).

Otra fórmula para encontrar las reglas compositivas del edificio es convertir todas sus medidas de metros a varas y pies, lo que nos permite visualizar la metrología utilizada en su primera traza. En cuanto al alzado de las columnas, medida importante para obtener un nuevo módulo, encontramos que tienen de altura 4 varas y 2 pies. Si buscamos esta medida en el resto del templo, podemos apreciar que es exactamente el ancho que tienen las naves laterales de la epístola y del evangelio, y la altura de la puerta lateral del lado de la epístola.

En cuanto a las arcadas, el radio del medio punto formado por cada arco es de 2 varas y 1 pie, o lo que es lo mismo, el diámetro sería igual a la altura de las columnas (4 varas y 2 pies). Y si insertáramos un círculo dentro de la arcada, desde la parte baja de este hasta el suelo, volvemos a encontrar la medida de 2 varas y 1 pie, que por otra parte es el alto de la puerta de la sacristía (fig. 18).

Respecto a la nave principal, su ancho es de 7 varas y 1 pie, que es la altura a la clave de los arcos. Podemos decir, por tanto, que la altura de la columna determina la anchura de las naves laterales, y la altura hasta la clave del arco la correspondiente de la nave principal (fig. 19).

Todos estos elementos nos llevan a pensar que la iglesia de Melilla sigue un proceso compositivo marcado por las matemáticas y, en concreto, por la aplicación del número áureo y el uso de módulos de medida basados en varas y pies. En consecuencia, la parte de la iglesia original de Jacome Fratín se va a diferenciar de las ampliaciones barrocas no sólo en los aspectos ornamentales, sino también en un sistema de proporciones que fueron totalmente distorsionados durante las obras posteriores.

Conclusiones

La idea de reino universal que asumió España en el siglo XVI, puede explicarnos que el propio monarca Felipe II llegara a ocuparse personalmente de muchos de los proyectos que debían ejecutarse en sus amplios dominios. Melilla formó parte de ellos y, por esta razón, el monarca ordena la construcción de una iglesia para esta ciudad y designa para ello a su ingeniero principal, Jacome Fratín. Trazada en 1579, su construcción se iba a dilatar largamente en el tiempo, las obras no comenzaron hasta 1598, siendo su maestro mayor Gregorio de Arano, y el gobernador Pedro de Heredia quien finalmente la remata.

Con posterioridad, durante los siglos XVII y XVIII, se producen importantes modificaciones en el edificio, sobre todo ampliación de capillas, abertura de camarines y elevación general de la altura del edificio, si bien persiste casi al completo la primera iglesia, perfectamente identificable en su portada



Figura 19. Melilla, iglesia de la Purísima Comceptiòn. Otra vista de la iglesia desde la embocadura del camarín de la Virgen de la Victoria (foto A. Bravo Nieto, S. Ramírez, 2017).

y en la planta donde destacan sus columnas y arcadas. Además, estos elementos se encuentran estrechamente vinculados con algunos modelos de la tratadística italiana del siglo XVI, caso de los libros de Vignola y Serlio, destacando la convicción de que la belleza debe basarse en la adecuada aplicación de proporciones matemáticas, con fundamento en la utilización de módulos y de la divina proporción.

Este trabajo, basado en el análisis de archivo y en el estudio del monumento, nos ha permitido documentar una iglesia del Renacimiento tardío que debe su traza a uno de los ingenieros italianos más prestigiosos del siglo XVI, Jacome Fratín.

Bibliografía

- AGUILAR 1987 - M. D. AGUILAR GARCÍA, *Pedro Díaz de Palacios. Maestro mayor de la catedral de Málaga*, Universidad, Málaga 1987.
- BLASCO 1989 - J.L. BLASCO LÓPEZ, *Aportación documental para un profundo estudio del conjunto monumental formado por la real iglesia de la Concepción y convento de capuchinos*, en «Publicaciones de la escuela universitaria del profesorado de E.G.B. de Melilla», 1989, 16, pp. 27-56.
- BLASCO, PEREGRINA 2001 - J.L. BLASCO LÓPEZ, M.L. PEREGRINA PALOMARES, *Aportación documental para datar la iglesia de San Miguel en Melilla la Vieja*, en «Cuadernos de Arte», 2001, 32, pp. 333-348.
- BRAVO 1991 - A. BRAVO NIETO, *Ingenieros militares en Melilla. Teoría y práctica de fortificación durante la Edad Moderna*, Centro Asociado UNED, Melilla 1991.
- BRAVO 1994 - A. BRAVO NIETO, *Entre la tradición medieval y el cinquecento: los ingenieros italianos en Melilla*, en *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo*, Istituto Italiano dei Castelli-Sillabe, Roma-Livorno 1994, pp. 55-64.
- BRAVO, BELLVER 2016 - A. BRAVO NIETO, J.A. BELLVER GARRIDO, *Una tipología arquitectónica inédita en el norte de África. La capilla de la Ramada de Melilla*, en A. Teixeira (eds.), *Entre les deux rives du détroit de Gibraltar, archéologie de frontières aux 14-16 siècles*, Centro de Historia d'Aquém e d'Além-Mar, Lisboa 2016, pp. 389-403.
- BRAVO, RAMÍREZ 2018 - A. BRAVO NIETO, S. RAMÍREZ GONZÁLEZ, *Arquitectura religiosa en fortificaciones de Orán y Mazalquivir en el siglo XVI: varias obras de Jacome Palearo Fratin y Juan Bautista Antonelli*, en A. MAROTTA, R. SPALLONE (eds.), *Defensive Architecture of the Mediterranean*, Conference proceedings of the International Conference on Modern Age Fortification of the Mediterranean Coast, FORTMED 2018, (Politecnico di Torino, 18-20 October 2018), Torino 2018, vol. 8, pp. 457-464 (https://fortmed2018.files.wordpress.com/2019/06/vol-8_rev2019_05.pdf, última consulta 21 noviembre 2021).
- BRAVO, RAMÍREZ 2020 - A. BRAVO NIETO, S. RAMÍREZ GONZÁLEZ, *Un nuevo ejemplo de arquitectura gótica en Melilla: la desaparecida iglesia de San Miguel*, en «Revista Eviterna, revista Chileno-española, académico científica de humanidades, arte y cultura», 2020, 8, pp. 33-50, DOI: 10.24310/Eviternare.vi8.10104.
- CAMACHO 1980 - R. CAMACHO MARTÍNEZ, *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Diputación-Universidad, Málaga 1980.
- CÁMARA 1991 - A. CÁMARA MUÑOZ, *El sistema de fortificación de costas en el reinado de Felipe II: la costa norte de África y la fortificación de Melilla en el siglo XVI*, en *Melilla en la historia: sus fortificaciones*, Seminario (Melilla 16-18 de mayo de 1988), Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid 1991, pp. 30-41.
- DOMENECH 2021 - D. DOMENECH MUÑOZ, *Estudio sobre la planta de la iglesia de Melilla* (informe mecanografiado), 1 de julio de 2021.
- ESTEPA, ESTEPA 2016 - J. ESTEPA RUBIO, A. ESTEPA RUBIO, *El control del espacio arquitectónico en las ruinas de la iglesia de Santa María de Cazoria*, en «Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte», 2016, 5, pp. 25-56, DOI: 10.21071/ucoarte.v5i0.9552.
- ESTRADA 1768 - J.A. DE ESTRADA, *Población general de España, sus reynos, y provincias, ciudades, villas, y pueblos, islas adyacentes, y presidios de África*, tomo II, Imprenta de Andrés Ramírez, Madrid 1768.
- GUTIÉRREZ 1998-1999 - R. GUTIÉRREZ, *Fuentes para la historia de Melilla en el Archivo General de Simancas*, en «El Vigía de Tierra», 1998-1999, 4-5, pp. 175-216 (Corresponde al Libro 30 de Registros del Consejo de Guerra).

- LLAGUNO 1829 - E. DE LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración (ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez)*, 4 tomos, Imprenta Real, Madrid 1829, t. III.
- LLORDÉN 2004 - A. LLORDÉN SIMÓN, *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XVI-XIX)*, Colegio Oficial de Arquitectos, Málaga 2004.
- MARTÍNEZ, MEZCUA 2002 - J.M. MARTÍNEZ SOLARES, J. MEZCUA RODRÍGUEZ, *Catálogo sísmico de la Península Ibérica (880 a. C.-1900)*, Ministerio de Fomento, Madrid 2002.
- MORALES 1921 - G. DE MORALES Y MENDIGUTÍA, *Efemérides y curiosidades. Melilla, Peñón y Alhucemas*, Tipografía El Telegrama del Rif, Melilla 1921.
- MORALES 1992 - G. DE MORALES Y MENDIGUTÍA, *Datos para la historia de Melilla 1497-1909*, Centro asociado a la UNED, Melilla 1992.
- RAMÍREZ 2013 - S. RAMÍREZ GONZÁLEZ, *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y arte*, Fundación Gaselec, Melilla 2013.
- RAMÍREZ, BRAVO 2019 - S. RAMÍREZ GONZÁLEZ, A. BRAVO NIETO, *Imagen e iconografía urbana en el barroco norteafricano. Las iglesias de los peñones de Vélez de la Gomera y Alhucemas*, en R.J. PAYO HERNANZ, E. MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, J. MATE SANZ DEL BARRIO, M.J. ZAPARAÍN YÁÑEZ (eds), *Vestir la arquitectura*, XXII Congreso Nacional de Historia del Arte (Burgos, del 19 al 22 de junio 2018), 2 voll., Universidad de Burgos, Burgos 2019, II, pp. 1322-1328.
- TARIFA 2015 - M.J. TARIFA, *Ingenieros y maestros de obras del recinto fortificado de Pamplona en el siglo XVI*, en *Fortified Heritage: management and sustainable development*, Proceedings of the international conference on *Fortified Heritage: management and sustainable development*, (Pamplona 15-17 octubre 2014), Ayuntamiento, Pamplona 2015, pp. 528-532.
- TORNER, MÁZ, LERMA, GIL 2015 - M.E. TORNER, A. MÁZ, C. LERMA, E. GIL, *Metodología para el estudio de las trazas y las relaciones intrínsecas en la iglesia de la Asunción de Liria*, en «*Informes de la construcción*», 2015, vol. 67, 583, s.p., DOI: 10.3989/ic.13.118.
- VIGANÒ 2004 - M. VIGANÒ, *El fratín mi ynginiero. I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2004.



Girolamo Rainaldi for the Duomo of Milan: the Façade Project of 1642 and some Clarifications on the Graphic Corpus of the Architect

Antonio Russo

Our knowledge about the activity of Girolamo Rainaldi (1570-1655) in northern Italy, and particularly in Milan, has recently been enriched with data coming from previously unpublished documents. From those, we discover that the architect was active in the Lombard city for the long-running question of the conclusion of Duomo's façade, for which a project dating to circa 1607 is preserved in the Ambrosiana Library.

Now the discovery of a presentation drawing with a proposal for the façade of the same church, dated and signed in 1642, preserved in a private collection, allows a further contribution to the information on Rainaldi's activity in Milan where he claims to be at the time of execution of the drawing. In 1642 the bishop of Milan was Cardinal Cesare Monti, for whom, in the same year, Girolamo had presented a project for the transformation of a suburban building into the family residence.

In the occasion of this design for the façade of the largest lombard church, we appreciate how Girolamo is dealing with a pre-existing building. His "hybridizing" approach already expressed in the drawing for the same church of 1607 and in the well-known foglio with the proposal for the façade of the Basilica of San Petronio in Bologna from the 1620s, gets confirmed in the project discussed in this study, albeit less explicitly.

At the same time, this study permits reaching some clarifications on Rainaldi's graphic corpus which confirm the attributions previously made by the author and resolves some historiographical issues on the architect's activity during his long career.

Girolamo Rainaldi per il duomo di Milano: il progetto di facciata del 1642 e alcune precisazioni sul *corpus* grafico dell'architetto

Antonio Russo

In veste di architetto del Popolo Romano e del duca di Parma e Piacenza, Girolamo Rainaldi (1570-1655) firmava nel 1642 un progetto di facciata di chiesa (fig. 1)¹. Testualmente l'iscrizione autografa apposta sul foglio recita: «Hieronimo Rainaldi Romano Architetto dell'Inclito Popolo Romano et, del Serenissimo di Parma, fece in Milano, l'anno 1642 et della sua età, 71^{mo}»².

Rainaldi affermava di essere a Milano in quell'anno mentre eseguiva inequivocabilmente una proposta per la facciata del Duomo della città lombarda.

Desidero ringraziare Augusto Roca De Amicis e Aurora Scotti Tosini per aver letto il testo e per la proficua discussione in merito ai temi trattati.

1. Girolamo Rainaldi, progetto per la facciata del duomo di Milano, 1642, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, scala di braccia milanesi 40; controfondato, mm 912x670, collezione privata. Si ringrazia la Galleria Carlo Orsi di Milano, nella persona del dottor Ferdinando Corberi per aver concesso il permesso di pubblicare il foglio, rilasciato in data 29/04/2020. La foto del disegno qui pubblicata alla figura 1 è di Paolo e Federico Manusardi, Milano. In generale su Rainaldi vedi FASOLO 1961; ROCA DE AMICIS 1989; GÜTHLEIN 2003; riguardo l'attività svolta dall'architetto a Milano vedi Russo 2014; Russo 2019.

2. La terza persona usata era una consuetudine nell'apporre la propria firma su un elaborato grafico, si vedano di Rainaldi i disegni in pianta per il completamento di San Petronio a Bologna (ROCA DE AMICIS 2001a, pp. 134, 136) dove l'architetto usa lo stesso modo per riferirsi a se stesso; le iscrizioni sui due fogli felsinei sono utili anche a un confronto calligrafico che conferma l'autografia del progetto qui discusso. Tale confronto può essere fatto anche con alcune lettere conservate presso l'Archivio di Stato di Parma (ASPr), risalenti agli anni quaranta del Seicento, nel particolare vedi ad esempio la lettera inedita in ASPr, Carteggio farnesiano interno, busta 388, cc. non numerate, datata 17 luglio 1643.



Figura 1. Girolamo Rainaldi, progetto di facciata per il duomo di Milano, 1642. Collezione privata.

In un contributo di recente pubblicazione ho attribuito all'architetto romano quattro disegni conservati nel fondo della famiglia Monti³, raffiguranti due piante e due alzati di progetto per la trasformazione di un edificio preesistente nel nuovo palazzo della famiglia di Cesare Monti (1594-1650), arcivescovo di Milano dal 1635⁴, l'attuale palazzo Sormani. Disegni presumibilmente databili proprio al 1642, anno cui si fanno risalire le intenzioni del cardinale di dare una degna dimora ai suoi consaguinei⁵.

Il rinvenimento del bel foglio di presentazione con il progetto per la facciata del Duomo, recante lo stesso anno, fa supporre che fu probabilmente il prelado a volere Girolamo in "prestito" a Milano da Parma, come già era accaduto in altre occasioni: a Modena per esempio, per il duca Francesco d'Este (1610-1658)⁶, cognato di Odoardo Farnese (1612-1646), al cui servizio l'architetto era dal 1622, nel primo periodo sotto l'egida e per il volere del cardinale Odoardo (1573-1626), zio dell'omonimo nipote minore. Ad ogni modo, in quell'anno Rainaldi era a Milano ed ebbe l'occasione di confrontarsi nuovamente con la fronte del duomo tardogotico. Una fabbrica il cui cantiere si era protratto fino a quel tempo e mancante tra l'altro del principale decoro rappresentato dalla facciata. In effetti, come si è avuto modo di dimostrare in un'altra occasione, l'architetto romano aveva già prodotto una proposta per il prospetto principale dell'antica cattedrale, databile alla prima decade del Seicento⁷ (fig. 2), subito prima della decisione, presa nel 1609 dall'allora cardinale Federico Borromeo (1564-1631), di realizzare il progetto di Pellegrino Tibaldi (1527-1596), proposito che però si era dovuto ben presto confrontare con il fallimento del trasporto delle colossali colonne monolitiche, le quali avrebbero dovuto definire il primo ordine della facciata⁸. Si era giunti qualche tempo dopo a un compromesso che, sebbene conservasse proprio il primo ordine di Pellegrino, risolveva la dibattuta questione del secondo ordine, considerato troppo stretto e "sproporzionato" rispetto al sottostante. A proporre una soluzione era intervenuto Francesco Maria Ricchino (1584-1658), il quale nel 1635 aveva fatto incidere da Giovanni Paolo Bianchi (1590 c. - post 1654) un progetto di facciata per la Veneranda Fabbrica, della quale era architetto dal 1631⁹, che dichiaratamente affermava la corrispondenza del primo ordine al "parere"

3. Venegono Inferiore (Va), Archivio del Seminario Arcivescovile, Fondo Monti Viani Dugnani, Sez. J IV 27, ff. non numerati. Vedi Russo 2019, pp. 314-316.

4. Sebbene nominato da Urbano VIII a quella carica già dal 1632, vedi GIANNINI 2012, p. 233.

5. GIUSTINA 1995.

6. Relativamente ai progetti per Modena vedi: PACCIANI 1992, pp. 265-289; ZANCHETTIN 1999, pp. 181-191; ADORNI 2003, pp. 354-358. Per l'attività svolta a Parma, ADORNI 2008.

7. Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 251 inf., n. 91; Russo 2014, pp. 27-31.

8. REPISHTI, SCHOFIELD 2004, pp. 80-84.

9. SCOTTI TOSINI 2003, p. 448. In generale su Ricchino, *lvi*, pp. 440-451.

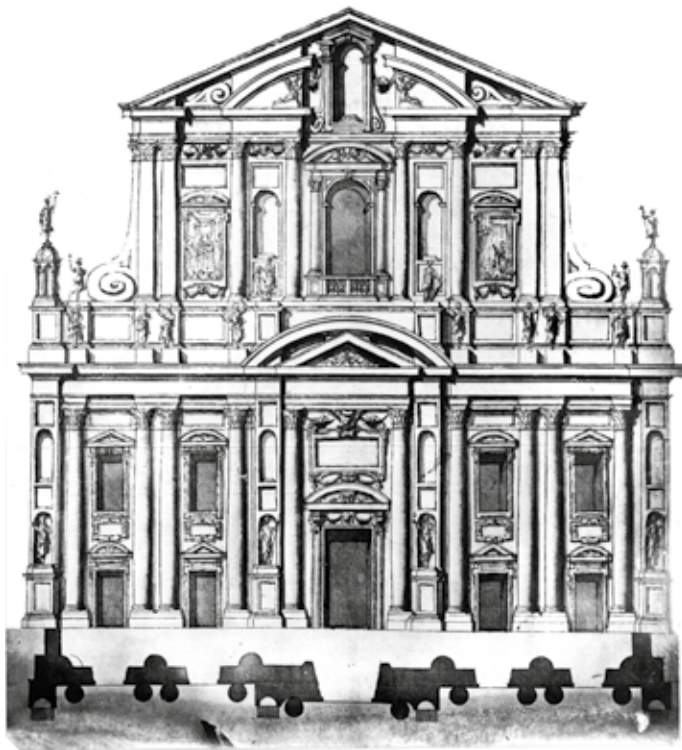


Figura 2. Girolamo Rainaldi, progetto di facciata per il duomo di Milano, 1607 circa. Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 251 inf. 91 (da Russo 2014, p. 28, fig. 6).

di Tibaldi e presentava due opzioni per l'ordine superiore (fig. 3). In verità, del progetto dell'architetto della Valsolda veniva abbandonato l'aspetto più sperimentale: la ribattitura delle colonne libere sulla parete di fondo in forma di semicolonne, qui trasformate in paraste. Il 1635 fu l'anno dell'ingresso trionfale del nuovo arcivescovo cardinale avvenuto il 29 aprile, e Ricchino giocava le sue carte per invogliare il nuovo titolare della cattedra ambrosiana a risolvere l'annosa questione della facciata del Duomo. Evidentemente, però, gli intenti ricchiniani non ebbero gli esiti sperati, e, come spesso avvenuto precedentemente, nel 1642 veniva interpellato un architetto non residente a Milano per trovare una soluzione. D'altra parte, è dal confronto con la proposta incisa da Bianchi che bisogna partire per comprendere le intenzioni di Rainaldi nel progetto qui discusso.



Figura 3. Francesco Maria Ricchino, *Disegno della Facciata del Duomo di Milano, essendo il primo ordine conforme il parere dell'Architetto Pellegrino, con doppia opzione per il secondo livello*, incisione di Giovanni Paolo Bianchi, 1635.

Nel foglio, di grandi dimensioni (mm 912x670), la facciata è rappresentata con tecnica a penna e inchiostro diluito su carta. Il disegno è chiaramente un elaborato di presentazione, un tempo forse di proprietà dello stesso arcivescovo o direttamente della Fabbrica del Duomo. Si ha memoria, infatti, che l'architetto abbia eseguito almeno un progetto per la facciata attraverso due testimonianze, una diretta, in cui si fa menzione di Girolamo, e una indiretta¹⁰, entrambe successive al 1646, pertanto

10. Russo 2014, pp. 27, 30, nota 25 e p. 31, nota 26, dove sono riportati i riferimenti a queste testimonianze per le quali si rimanda a REPISHTI, SCHOFIELD 2004, pp. 384-386, in particolare pp. 384, 442 nota 197, dove però Girolamo è erroneamente identificato come figlio di Tolomeo Rinaldi e non come fratello, e ne "L'opinione di NN sulla facciata" (pp. 411-413; 417-419, nota CIV), dove tra i "periti" compare "Gerolamo Rinaldi romano"; vedi anche le pp. 393-396, in particolare p. 393, 444, nota 275, dove Girolamo è ancora considerato figlio di Tolomeo.

collegabili al disegno in oggetto. Purtroppo, non è dato sapere la storia collezionistica del foglio, che è recentemente confluito nel patrimonio di una galleria d'arte milanese. Resta il fatto che esso rappresenta un documento eccezionale, non solo nella ricostruzione dell'attività di Rainaldi, ma anche perché costituisce un ulteriore tassello della complessa vicenda ideativa della facciata della maggiore fabbrica ecclesiastica del nord Italia, risoltasi solo nel XIX secolo nelle forme neogotiche che tuttora possiamo osservare. In effetti, la questione, come è noto, si originò dalla volontà di realizzare a partire dal progetto di Tibaldi una facciata "alla romana", alla quale seguirono numerose proposte già subito dopo la morte dell'architetto della Valsolda, di cui costituiscono documentazione grafica i numerosi disegni conservati e i documenti scritti che li citano, assieme ad altri andati perduti o non ancora riconosciuti¹¹.

I motivi della scelta di un aggiornamento linguistico della fabbrica secondo le tendenze romane del tempo, vanno individuati nella volontà perseguita dalla Chiesa di conferire magnificenza alle fabbriche ecclesiastiche, esito di quel *cultus externus* di cui si erano fatti garanti i padri conciliari in risposta alle tendenze pauperistiche dei protestanti e che aveva visto la sua attuazione a Milano nelle trasformazioni del Duomo avviate dal cardinale Carlo Borromeo (1538-1584) per tramite del suo architetto di fiducia¹². Al linguaggio "romano" non si era sottratto quasi nessuno fino a metà del XVII secolo¹³, quando vennero realizzate, già durante l'apostolato di Monti, ma anche subito dopo, alcune proposte "in stile" che risultano eccentriche nel panorama delle intenzioni pregresse: la nota facciata disegnata nel 1648 da Carlo Buzzi (1585 c. - 1658), un "neogotico" *ante litteram*, e la più fantasiosa idea di Francesco Castelli (? - c.1692), datata al 1651 circa¹⁴, dove il gotico si esemplifica in accezione "fiabesca", "gotto-romana" come fu definita.

Nel primo disegno di Girolamo per la facciata del Duomo (fig. 2), è chiara la volontà da parte dell'architetto di conformarsi ai fianchi preesistenti della fabbrica, grazie alla scelta di rinserrare le colonne, memori del progetto di Tibaldi¹⁵, per mezzo di pilastri angolari scavati da nicchie, innalzati su

11. Vedi il sito www.disegniduomomilano.it, con ampia bibliografia. Riguardo il disegno dell'Ambrosiana attribuito da chi scrive a Girolamo Rainaldi, la relativa scheda online all'interno del catalogo qui indicato, sebbene risulti aggiornata bibliograficamente non lo è criticamente, mantenendo una vecchia attribuzione a Francesco Maria Ricchino e non entrando nel merito di quanto argomentato in Russo 2014.

12. Per il *cultus externus* in merito al caso milanese vedi REPISHTI, SCHOFIELD 2004, pp. 125-137.

13. Si ha memoria di un solo progetto in forme gotiche di Antonio Maria Corbetta risalente agli anni 1607-1609, di cui però non si conserva l'elaborato di progetto. REPISHTI, SCHOFIELD 2004, pp. 68-72.

14. Sui progetti "gotici" vedi REPISHTI, SCHOFIELD 2004, pp. 210-219.

15. Sebbene disposte direttamente a contatto con la parete di fondo, come visibile nella sezione orizzontale alla base del progetto di Rainaldi, a differenza della innovativa soluzione già descritta nel testo prevista da Tibaldi.

alti piedistalli e sormontati da piccoli tempietti a mo' di pinnacoli, che cercano a loro volta una relazione con la preesistenza gotica¹⁶ e che, come si dirà, tornano in maniera più compiuta nel disegno qui discusso. Una scelta esclusiva, quella dell'allora giovane architetto, di porsi la questione del rapporto con il *genius loci* pur nell'evidente linguaggio romano adottato nel progetto proposto. L'attribuzione del disegno conservato nella Biblioteca Ambrosiana è avallata dalla corrispondenza stilistica e del modo grafico presenti in altri fogli già ricondotti inequivocabilmente all'opera dell'architetto romano: una proposta per la sistemazione della fontana di Trevi (fig. 4) e un progetto per l'arco trionfale da innalzarsi sul Campidoglio in occasione del Possesso di Leone XI nel 1605¹⁷ (fig. 5). In particolare, in questi due ultimi progetti compare quel modo proprio di Rainaldi di invertire l'ordine delle gerarchie, quel fare disarticolante degli "elementi forti" dello schema generale, come efficacemente li definisce Augusto Roca De Amicis¹⁸, che si ritrova spesso nell'adozione di piccoli timpani che sormontano binati di colonne. Una caratteristica che l'architetto condivide con il più anziano Giovanni Battista Montano (1534-1621) e che si riscontra anche in alcuni modelli per portali di Sebastiano Serlio pubblicati nell'*Extraordinario Libro* del 1551¹⁹. Un'ulteriore conferma a riprova dell'attribuzione a Rainaldi dei disegni per la fontana di Trevi e per l'arco trionfale per Leone XI, è data dall'incisione che raffigura l'effimero realizzato per la cavalcata di Gregorio XV (1621-1623) avvenuta il 9 maggio 1621²⁰ (fig. 6): un arco approntato dall'architetto, allora a capo dell'ufficio capitolino, riconosciuto autore dell'apparato eretto in piazza del Campidoglio²¹, qui discusso per la prima volta. È chiaro che nella progettazione dell'effimero per il papa Ludovisi l'architetto cita sé stesso nel disegno ineseguito per Leone XI, come attestano i prospetti simili dei due apparati, per quanto meno innovativo il secondo, per l'assenza del plastico snodo angolare della colonna libera. Va quindi rivista l'ipotesi avanzata recentemente che non condivide l'attribuzione proposta da chi scrive per il disegno della fontana di Trevi (fig. 4), paragonandolo a un altro progetto per la stessa fontana ricondotto a Giacomo della Porta (1532-1602)²² (fig. 7). D'altra parte, è proprio lo scarto linguistico e di impostazione delle

16. Russo 2014, pp. 27-29.

17. *Ibidem*, pp. 23-27.

18. ROCA DE AMICIS 1989, p. 287.

19. Sui modi di Girolamo vedi ROCA DE AMICIS 1989; RUSSO 2014; RUSSO 2019.

20. BRICCIO 1621, c. 5r, ripubblicato ma non discusso in WIEDMANN 2019, p. 569. Il saggio di Wiedmann, dedicato a un arco trionfale per il possesso di Innocenzo X progettato da Giovanni Battista Mola, non discute le acquisizioni già pubblicate in merito al foglio in RUSSO 2013, pp. 98, 105-106, nota 22.

21. BRICCIO 1621, c. 6r; FAGIOLO DELL'ARCO 1997, p. 231; FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977, I, p. 43.

22. La corrispondenza linguistica e grafica del disegno per la fontana di Trevi (vedi fig. 4), e la connessione all'attività di Rainaldi come architetto del popolo romano a partire dal 1602, alla morte di Giacomo della Porta, sono state messe in dubbio

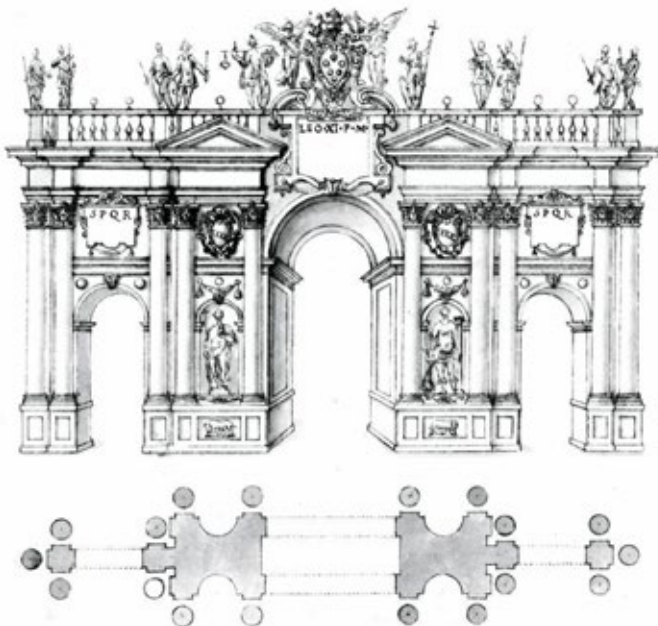
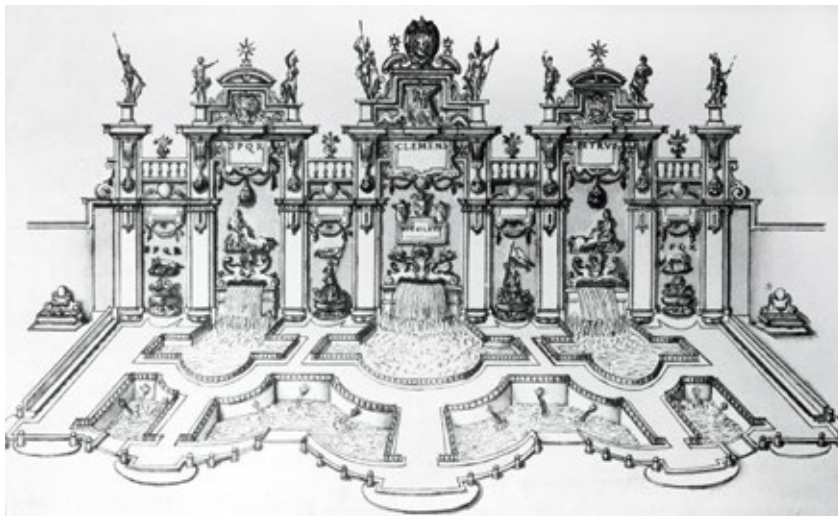


Figure 4-5. Girolamo Rainaldi, sopra, progetto per la mostra dell'Acqua Vergine nel sito di Trevi a Roma, 1602-1605. Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, Rom AZ 11 (da Russo 2014, p. 26, fig. 3); a sinistra, progetto di arco trionfale per il Possesso di Leone XI, 1605. Vienna, Albertina, AZ Italien unbekannt 1435 (da Russo 2014, p. 23, fig. 1).

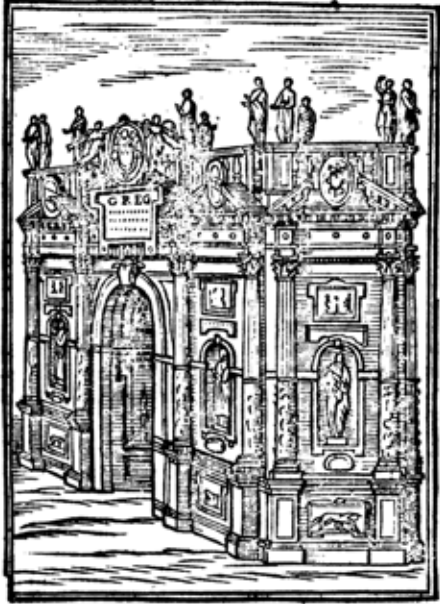


Figura 6. Arco trionfale per il possesso di Gregorio XV su disegno di Girolamo Rainaldi (da BRICCIO 1621, c. 5r).

due proposte che dichiara la diversa autorialità dei due elaborati, l'uno di Della Porta e l'altro certamente di Rainaldi²³. La stessa distanza riscontrabile tra un'altra opera di Girolamo, la targa commemorativa eseguita nel 1602 per Gian Francesco Aldobrandini (1545-1601)²⁴ (fig. 8) – nipote acquisito di Clemente VIII (1592-1605), per il quale Rainaldi propose il disegno per la fontana di Trevi nello stesso torno di anni, tra il 1602 e il 1605 –, posta nel braccio destro del transetto

recentemente in SANTUCCI 2018, pp. 60-62, Le argomentazioni proposte dall'autore, a parere di chi scrive, non permettono di ridiscutere l'attribuzione (Russo 2014). Non sono infatti condivisibili alcune affermazioni in merito al disegno, considerato una copia seicentesca insieme all'altro per l'effimero del possesso di Leone XI (vedi fig. 5), in quanto disegnati e acquerellati in maniera "grossolana", perché di dimensioni ridotte rispetto ai soggetti rappresentati e perché privi di scala metrica. Tuttavia, anche il disegno di facciata per il duomo di Milano (fabbrica dalle dimensioni ben più grandi) conservato all'Ambrosiana (vedi fig. 2), è di dimensioni ridotte, peraltro molto simili ai due disegni conservati all'Albertina, anch'esso è privo di scala metrica e presenta identici modi esecutivi. Infine, nello studio citato non si entra nel merito della sintassi compositiva dei due disegni inficiando la corretta comprensione della questione attributiva.

23. Russo 2014, pp. 25-27.

24. Simmetricamente, sul lato opposto del transetto, è presente la targa al cardinale Pietro Aldobrandini eseguita con il medesimo disegno di Girolamo Rainaldi.

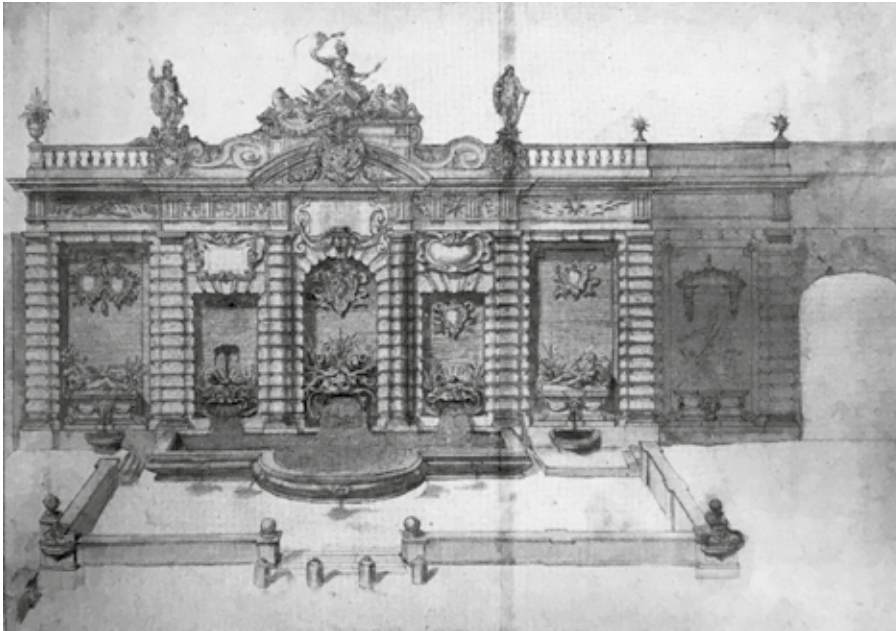


Figura 7. Giacomo Della Porta, progetto per la mostra dell'Acqua Vergine nel sito di Trevi a Roma, 1600. Oxford, Ashmolean Museum, Print Room, Gibbs Collection, vol. V, f. 84 (da SANTUCCI 2018, p. 53, fig. 1).

di Santa Maria in Aracoeli, e la targa per Alessandro Farnese (1545-1492), posta sul braccio sinistro dello stesso transetto, opera di Giacomo Della Porta²⁵ (fig. 9).

Tornando al disegno per la cattedrale di Milano, si nota un modo differente di delineare i contorni e una più curata qualità figurativa negli episodi mariani rappresentati (la Natività di Maria, l'Annunciazione, la nascita di Gesù e l'Assunzione della Vergine), come pure nelle figure astanti sul timpano sommitale (i due angeli adoranti il Cristo risorto e i santi Agostino e Carlo, riconoscibili per l'iconografia), a fronte della definizione molto più approssimata a inchiostro diluito dei tre disegni del primo Seicento (figg. 2, 4-5). Ma questo modo più accurato dell'autore è riscontrabile sia nei disegni per il palazzo Monti, citati in apertura, sia in fogli a lui ricondotti relativi all'attività svolta a Parma, in particolare, come detto, a partire dal 1622. Ci si riferisce al disegno della corte per il nuovo palazzo del Comune da costruire insieme al palazzo del Governatore nella piazza grande della città emiliana e al bel foglio raffigurante

25. Su entrambe le targhe vedi BENEDETTI 2011, II, pp. 771-773.



Figure 8-9. Roma, Santa Maria in Aracoeli, a sinistra, targa commemorativa di Gian Francesco Aldobrandini su disegno di Girolamo Rainaldi; a destra, targa commemorativa di Alessandro Farnese su disegno di Giacomo Della Porta (foto A. Russo, 2021).

un progetto per la torre civica della medesima città²⁶. Con il passare degli anni il *ductus* dell'architetto cambia, pur conservando gli stessi inconfondibili schemi ideativi e quella tendenza ad addensare sulla superficie una notevole quantità di elementi decorativi. Sarebbe oltremodo ingenuo pensare che la produzione grafica di un architetto mantenga i medesimi modi soprattutto se ci si riferisce a disegni eseguiti a distanza di decenni, pur trattandosi dello stesso tipo di elaborato, per esempio, come in questo caso, disegni di presentazione. Pertanto non può essere accolta l'ipotesi storiografica secondo

26. ADORNI 2008, pp. 175-188; in particolare p. 175 (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. n. 1936:224) per il disegno della torre; p. 184 per quello relativo alla corte del palazzo del Comune (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. n. 34349).

cui il modo grafico di Rainaldi non sia distinguibile da quello di altri²⁷, e nel particolare da quello di Giacomo Della Porta, perché non supportata da uno studio specifico e perché sottovaluta i progressi raggiunti nell'analisi della produzione di diversi architetti tra secondo Cinquecento e primo Seicento, nel particolare di quella di Rainaldi, sia negli studi pubblicati da chi scrive²⁸, sia relativamente alle attribuzioni di disegni proposte da Bruno Adorni²⁹ per l'attività parmigiana dell'architetto romano. Non è condivisibile neppure l'ipotesi che gli elaborati grafici riconosciuti di Rainaldi abbiano a che fare con una sua presunta attività accademica³⁰, essendo tutti fogli riconducibili alla professione, sia per edifici effettivamente costruiti oppure solamente progettati. Ciò non esclude ovviamente la possibilità che egli abbia avuto un ruolo di didatta nell'ambito dell'allora "Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori et Architetti" di Roma, oggi Accademia Nazionale di San Luca, di cui fu eletto principe, ma non è rimasta alcuna evidenza che possa provarlo.

Entrando nel merito del disegno del 1642, Girolamo tenne in conto la soluzione di Ricchino del 1635 (fig. 3), dando per assodata la soluzione ereditata da Tibaldi delle colonne libere al primo livello, ma senza quel raffinato gioco di rimandi ai fianchi della fabbrica presente nel disegno con la prima proposta per la facciata (fig. 2), organizzando anche il secondo livello in maniera conforme all'idea dell'architetto milanese. Eppure a questo canovaccio egli apportò alcune modifiche non di poco conto. Innanzitutto, come si comprende dallo schema proporzionale (fig. 10), Rainaldi procedette *ad quadratum* nell'ideazione della facciata, diversamente da quanto sembra aver fatto Ricchino nel progetto indicato, sottoposto per l'occasione alla stessa verifica³¹. Ma, a differenza della consueta divisione a metà del quadrato corrispondente alla cornice del primo ordine, come già prescritto da Sebastiano Serlio nel Libro IV³², qui la linea orizzontale di mezzera è tangente al colmo del timpano centrale, posizionato a sua volta subito sotto la sommità del piedistallo del secondo ordine; quest'ultimo inscritto, insieme al resto dell'edicola, nel rettangolo soprastante. In tale modo Rainaldi adattò un metodo tradizionale al caso specifico, partendo dall'impostazione ereditata del primo livello

27. TABARRINI 2021, p. 66.

28. Russo 2012; Russo 2014; Russo 2015; Russo 2017, Russo 2019.

29. Vedi *supra* la nota 26.

30. TABARRINI 2021, p. 66.

31. Nel particolare, dall'analisi effettuata sull'incisione di Bianchi (fig. 3), il quadrato non coincide in altezza con il colmo del timpano triangolare sommitale, ma, piuttosto, per l'opzione di destra, con la balaustra che lo sormonta.

32. SERLIO 1537, c. LIIIr. Sul proporzionamento della facciata di Serlio vedi SCHLIMME 1999, p. 30. Una facciata che segue le disposizioni del trattatista bolognese è quella della basilica di Loreto; vedi Russo 2017, pp. 60, 155, fig. 50.

e dall'altezza stabilita dell'ordine corrispondente, senza piedistallo, elemento previsto invece nel modello proposto dal trattatista bolognese.

Dal punto di vista delle scelte formali appare evidente quella di coronare le coppie di colonne poste agli estremi con timpani ad arco ribassato: una sua "firma", come si è detto. Questi, disarticolando la gerarchia del timpano principale, creano altri punti focali nella definizione del prospetto e catturano l'attenzione dell'osservatore, per quanto risultino comunque subordinati all'impaginato centrale. In sostanza, l'architetto adottò il suo schema tipo pur mantenendo anche quello consueto con il timpano principale, solitamente da egli eliminato, come nei casi dei due archi trionfali proposti per i Possessi, in tal modo complicò maggiormente la lettura dell'insieme. A questo processo di destrutturazione partecipano i due campaniletti che sormontano in maniera del tutto inedita, rispetto agli altri disegni conservati per la facciata, i binati periferici di colonne del primo ordine, ma similmente alla sua proposta precedente (fig. 2). Questi elementi, memori forse di quelli in parte simili visibili a Loreto sulla fronte della basilica della Santa Casa³³, anche per via del carattere civico dato dagli orologi³⁴, sembrano cercare una qualche relazione con i pinnacoli retrostanti della chiesa gotica, sebbene al tempo fossero in numero molto minore di quelli oggi presenti. In altre parole, anche in questa occasione, ed eccezionalmente rispetto a qualunque altro architetto proponente un progetto per la facciata del Duomo, Girolamo prova a dialogare con la preesistenza in maniera certo non esplicita, per via dell'uso del linguaggio degli ordini, ma pur sempre con quella intenzione di fondo.

Un altro riferimento alla scelta dei due campaniletti potrebbe ritrovarsi nelle tante facciate lombarde a cavallo tra Quattro e Cinquecento, sulle quali nei punti nodali sono collocati dei piccoli tabernacoli cuspidati che fanno da contrappunto al loro profilo spezzato. L'esempio più esplicativo di tale tendenza è la facciata della certosa di Pavia, dove agli estremi appaiono due svettanti strutture paragonabili al disegno di Girolamo. D'altra parte, già dal 1626 Rainaldi aveva esplicitato questa sua attenzione nella soluzione ideata per la facciata della basilica di San Petronio a Bologna, documentata da un noto quanto interessante disegno di progetto³⁵. Lì il suo atteggiamento combinatorio fu facilitato dalla presenza del primo ordine medievale, che egli sapientemente inglobò nella nuova veste "moderna", a riguardo della preesistenza.

Un ultimo aspetto va indagato del disegno per la facciata del Duomo qui discusso: il particolare modo in cui vengono rappresentati i fusti delle colonne libere dei due ordini sovrapposti (fig. 11). In

33. Per l'attività di Girolamo a Loreto vedi Russo 2012; Russo 2017, pp. 35-41.

34. Russo 2017, p. 68.

35. GÜTHLEIN 1994, pp. 267-270; ROCA DE AMICIS 2001b, pp. 129-132.

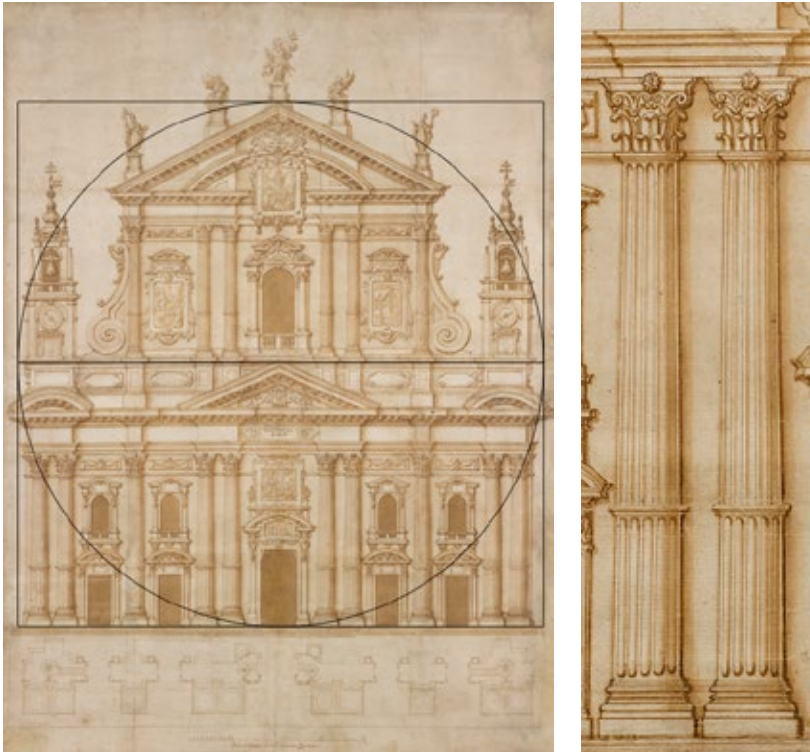


Figure 10-11. Girolamo Rainaldi, progetto di facciata per il duomo di Milano, 1642, a sinistra, schema proporzionale *ad quadratum*; a destra, ordine corinzio del primo livello, dettaglio di un binato di colonne con la definizione del fusto. Particolare della fig. 1. Collezione privata.

effetti, essi sono definiti per il primo terzo da una rudentatura conclusa in alto da una cerchiatura, una sorta di astragalo, dalla quale parte il resto del fusto scanalato.

Sebbene sul foglio non siano indicate specifiche tecniche che chiariscano l'inconsueta bipartizione del fusto, un'ipotesi plausibile che motivi questa soluzione sembra potersi trovare non solo in una possibile scelta di carattere estetico, quanto nell'annosa questione della difficoltà tanto dibattuta di reperire e trasportare dalle cave prealpine monoliti adatti a coprire la cospicua altezza del primo ordine della facciata. Intenzioni che si erano tristemente arenate con le prove naufragate nella rottura del primo e ultimo fusto trasportato dai monti. La scelta di Girolamo, invece, avrebbe previsto la divisione di ciascun piedritto in due grandi rocchi, il primo alto quanto la rudentatura, corrispondente al massimo rigonfiamento dell'entasi, e il secondo da destinare alla parte rimanente. Il passaggio tra i

due monoliti sarebbe stato camuffato perfettamente nel punto dove è inserito l'astragalo. Dalle misure effettuate sul disegno, corredato da una scala di 40 braccia milanesi, il primo rocco avrebbe avuto una dimensione di circa m 6,07, pari a 10,2 braccia milanesi (0,594936481); il secondo, comprensivo dell'astragalo, pari a m 12,315 (20,7 braccia milanesi), su un'altezza totale della colonna di m 22,37 (37,6 braccia)³⁶, eccetto lo zoccolo di raccordo sottostante il plinto della base, alto circa m 0,74, cioè 1,25 braccia.

Se si avalla quanto ipotizzato, allora, ancora una volta, e con felice intuizione, Rainaldi mise a frutto la sua esperienza tecnica pregressa, dimostrata ad esempio nella copertura dell'Annunziata di Parma³⁷ e nel progetto di completamento delle navate della basilica di San Petronio³⁸, dove il suo modo di agire si integrò così perfettamente da non permettere una chiara distinzione tra l'edificio preesistente e il nuovo intervento. Nel caso del progetto per la facciata del duomo di Milano, la soluzione prescelta avrebbe soddisfatto un'esigenza fortemente sentita già da Federico Borromeo, grazie al perfetto compromesso descritto, permettendo alla fabbrica di acquisire la magnificenza desiderata al tempo per una cattedrale di tale importanza.

36. Il rapporto proporzionale della colonna (h. 37,6 braccia) con il diametro del fusto all'imoscapo risulta di 1:9.4, essendo quest'ultimo pari a 4 braccia milanesi, superiore quindi a quanto prescrive Serlio nel Libro IV (SERLIO 1537, c. IVr) per il corinzio, dove è 1:9, ma minore del rapporto di 1:10 consigliato per lo stesso ordine da Vignola nella *Regola*. La maggiore snellezza rispetto a quanto prescrive il trattatista bolognese si può giustificare con il fatto che si tratta di colonne libere ribattute in forma di paraste sul muro di fondo, come già contemplato in SERLIO 1537 (IV, c. LXVIr, soluzione "b").

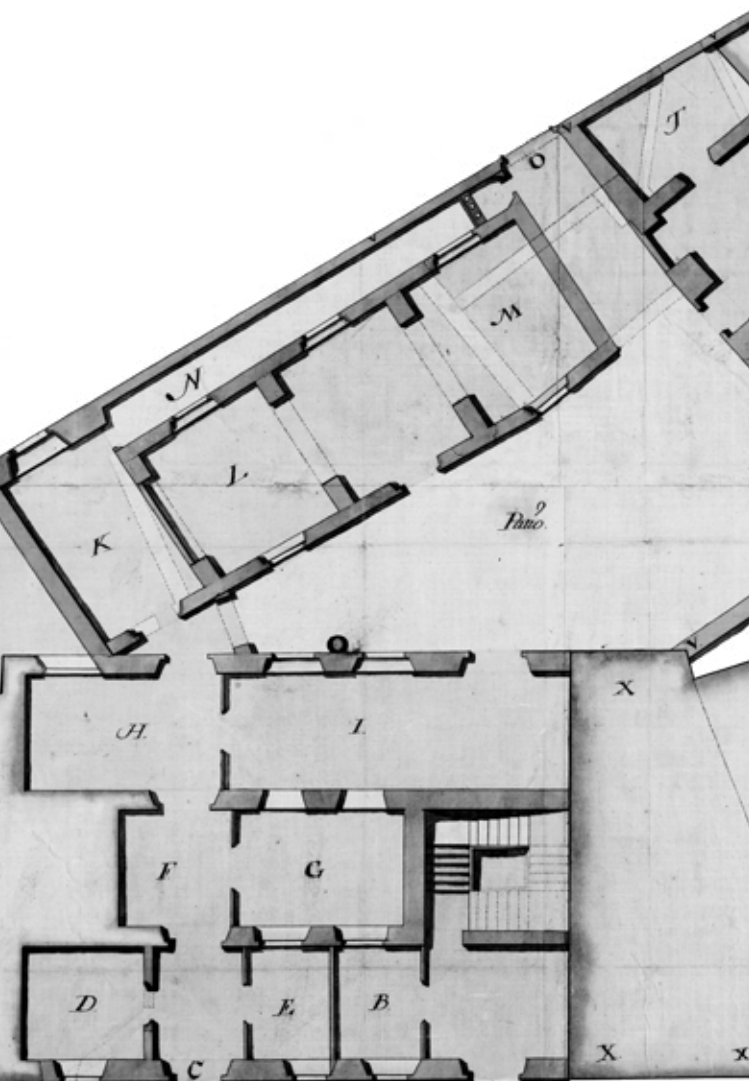
37. ADORNI 2008, pp. 268-272.

38. GÜTHLEIN 1994, pp. 270-277.

Bibliografia

- ADORNI 2003 - B. ADORNI, *Il ducato estense: Modena e Reggio Emilia*, in SCOTTI TOSINI 2003a, II, pp. 354-369.
- ADORNI 2008 - B. ADORNI, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese (1545-1630)*, Diabasis, Reggio Emilia 2008.
- BENEDETTI 2011 - S. BENEDETTI, *Architettura del Cinquecento romano*, a cura di L. Marcucci, 2 voll., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2011.
- BRICCIO 1621- G. BRICCIO, *Compita relatione del sontuoso apparato, festa, cavalcata et cerimonia fatta in Roma a di 9. Maggio 1621...*, appresso Pietro Discepolo, Roma 1621.
- FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977 - M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1977.
- FAGIOLO DELL'ARCO - M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, De Luca, Roma 1997.
- GIANNINI 2012 - M.C. GIANNINI, *Monti, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 231-235.
- FASOLO 1965 - F. FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Edizioni Ricerche, Roma 1961.
- FAIETTI, MEDICA 2001 - M. FAIETTI, M. MEDICA (a cura di), *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio*, Catalogo della Mostra, (Bologna, Museo Civico Medioevale, 4 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002), Edisai, Ferrara 2001.
- GIUSTINA 1995 - I. GIUSTINA, *Un inedito progetto di Francesco Maria Ricchino e alcune precisazioni sulle vicende del Palazzo Monti Sormani a Milano*, in «Palladio», n.s., VIII (1995), 16, pp. 47-72.
- GÜTHLEIN 1994 - K. GÜTHLEIN, *Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna*, in M. FANTI, D. LENZI (a cura di), *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, Atti del Convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1990, (Bologna 1-3 ottobre 1990), Tipoarte, Bologna 1994, pp. 263-292.
- GÜTLEIN 2003 - K. GÜTLEIN, *Carlo e Girolamo Rainaldi architetti romani*, in SCOTTI TOSINI 2003, II, pp. 226-237.
- PACCIANI 1992 - R. PACCIANI, *Proposte di G. Rainaldi per Francesco I D'Este (1631-1632)*, in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (a cura di), *Il barocco romano e l'Europa*, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1992, pp. 265-289.
- REPISHTI, SCHOFIELD 2004 - F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *Architettura e controriforma: i dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*, Electa, Milano 2004.
- ROCA DE AMICIS 1989 - A. ROCA DE AMICIS, *Girolamo Rainaldi tra sperimentalismo e apertura al Barocco*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, (Roma, 24-26 marzo 1989), 2 voll., Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1989, I, pp. 285-291.
- ROCA DE AMICIS 2001a - A. ROCA DE AMICIS, *Girolamo Rainaldi (1570-655). Progetto per il completamento di San Petronio, pianta, 1626*, in FAIETTI, MEDICA 2001, pp. 133-137.
- ROCA DE AMICIS 2001b - A. ROCA DE AMICIS, *Girolamo Rainaldi (1570-655). Progetto per la facciata di San Petronio, 1626*, in FAIETTI, MEDICA 2001, pp. 129-132.
- RUSSO 2012 - A. RUSSO, *Un progetto di Girolamo Rainaldi per la basilica di Loreto*, in S. BENEDETTI, *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Gangemi, Roma 2012, pp. 57-65.
- RUSSO 2013 - A. RUSSO, *Disegni di Giovan Battista Mola, Giulio Buratti e Giudo Antonio Costa per il Forte Urbano a Castelfranco Emilia*, in «Bollettino d'Arte», XCVII (2012) [2013], 14, pp. 91-110.

- RUSSO 2014 - A. RUSSO, *Girolamo Rainaldi architetto del Popolo Romano: progetti per Roma e per il duomo di Milano*, in «Palladio», n.s., XXVII (2014), 53, pp. 23-32.
- RUSSO 2015 - A. RUSSO, *Girolamo Rainaldi, Pompeo Targone e l'allestimento della Salus Populi Romani nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», n.s. ,63 (2014-2015) [2015], pp. 45-54.
- RUSSO 2017 - A. RUSSO, *Loreto: città santuario nell'età della Controriforma*, Ginevra Bentivoglio editoria, Roma 2017.
- RUSSO 2019 - A. RUSSO, *Roma-Milano e ritorno. Giovanni Battista Montano, Girolamo Rainaldi e Francesco Maria Ricchino tra genius loci e soluzioni "alla romana"*, in A. RUSSO (a cura di), *Roma-Milano: architettura e città tra XVI e XVII secolo*, Ginevra Bentivoglio editoria, Roma 2019, pp. 221-238; 304-318.
- SANTUCCI 2018 - G. SANTUCCI, *Un progetto inedito per la fontana di Trevi del tempo di Clemente VII*, in «Annali di Architettura», 2017 [2018], 29, pp. 53-66.
- SCOTTI TOSINI 2003a - A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, 2 voll., Electa, Milano 2003.
- SCOTTI TOSINI 2003b - A. SCOTTI TOSINI, *Lo stato di Milano*, in SCOTTI TOSINI 2003a, II, pp. 424-469.
- SERLIO 1537 - S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici...*, Francesco Marcolini, Venezia 1537.
- SCHLIMME 1999 - H. SCHLIMME, *La facciata della chiesa del Gesù di Giacomo della Porta: linguaggio architettonico, proporzionamento, scenografia*, in «Palladio», n.s., XII (1999), 24, pp. 23-36.
- TABARRINI 2021 - M. TABARRINI, *Vincenzo Della Greca e la didattica dell'architettura nel primo Seicento a Roma*, Gangemi, Roma 2021.
- WIEDMANN 2019 - G. WIEDMANN, *Un arco trionfale per il possesso di Papa Innocenzo X*, in «Strenna dei Romanisti», 2019, 80, pp. 563-574.
- ZANCHETTIN 1999 - V. ZANCHETTIN, *I progetti ducali di Girolamo Rainaldi tra Parma e Roma*, in C. CONFORTI, G. CURCIO, M. BULGARELLI (a cura di), *Modena 1598: l'invenzione di una capitale*, Electa, Milano 1999, pp. 181-191.



The Interventions in the Ancient Casa Consistorial of Cartagena after the Earthquake of 1829 in the Vega Baja del Segura Area and in the Region of Murcia

Federica Scibilia (Università degli Studi di Catania)
Vincenzina La Spina (Universidad Politecnica de Cartagena)

Between 21 March and 18 April 1829, a catastrophic seismic sequence took place which had its epicenter in the Vega Baja del Segura area, in the south-eastern part of Spain. Some urban centers were almost entirely destroyed, while others, such as Cartagena, had substantial damage to the architectural heritage.

This research intends to deepen the study of the damages and consequent interventions that, after the earthquake of 1829, affected the ancient Casa Consistorial of the city, an architecture built in the early seventeenth century, almost completely neglected by historiographical studies. For this building, the sources related to the earthquake acquire an important documentary value, since they testify to the appearance of the building before its complete demolition (1893) and subsequent reconstruction in different forms from the original ones.

The investigation, based on a cross-study of bibliographic sources (with particular reference to memorial sources), iconographic sources and above all of an unpublished archival documentation, found mainly in the Municipal Archives of Cartagena, allowed to clarify the passages of a complex and articulated story, the result of a process of transformation of the building after the earthquake of 1829, which involved various architects and the development of several projects, testified by some drawings.

Gli interventi nell'antica Casa Consistorial di Cartagena dopo il terremoto del 1829 nell'area della Vega Baja del Segura e nella Regione di Murcia

Federica Scibilia, Vincenzina La Spina

Tra il 21 marzo e il 18 aprile del 1829 si verificò una rovinosa sequenza sismica che investì principalmente l'area della Vega Baja del Segura e la regione di Murcia, nella parte sud-orientale della Spagna (fig. 1). Alcuni centri come, ad esempio, Almoradí, Benejúzar, Guardamar, Torrevieja e Rojasles furono quasi interamente distrutti, mentre altri, tra i quali Orihuela, Murcia e Cartagena, registrarono estesi e ingenti danni al patrimonio architettonico (fig. 2).

Lo studio delle fonti bibliografiche, con particolare riferimento ai testi a stampa di autori coevi (figg. 3-4), e delle testimonianze documentarie e iconografiche esistenti, ha reso possibile delineare il quadro degli effetti provocati dal sisma su un vasto territorio, offrendo informazioni sui provvedimenti intrapresi dagli enti istituzionali, sui danni e i conseguenti interventi di consolidamento o ricostruzione del patrimonio architettonico e, in alcuni casi, sui processi di rinnovamento urbano messi in atto¹.

1. Questo contributo rientra nell'ambito del Progetto "ARchitettura e TEmpo: la memoria e l'oblio. Uso e abuso del passato (ARTE)" del Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura (DICAR) dell'Università degli Studi di Catania e del Progetto "RISK-TERRA - Earthen architecture in the Iberian Peninsula: Study of Natural, social and Anthropic Risks and Strategies to Improve Resilience" finanziato dal Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, rif. RTI2018-095302-B-I00.

Il testo è stato pensato in maniera unitaria dalle due autrici in un continuo e dialettico confronto, tuttavia nel tradurre gli esiti della ricerca in testo scritto a Vincenzina La Spina sono dovuti i paragrafi *Cartagena nella prima metà dell'Ottocento, Gli effetti del terremoto a Cartagena e I lavori di restauro dell'edificio (1834-1839)*; a Federica Scibilia i paragrafi *Gli interventi*

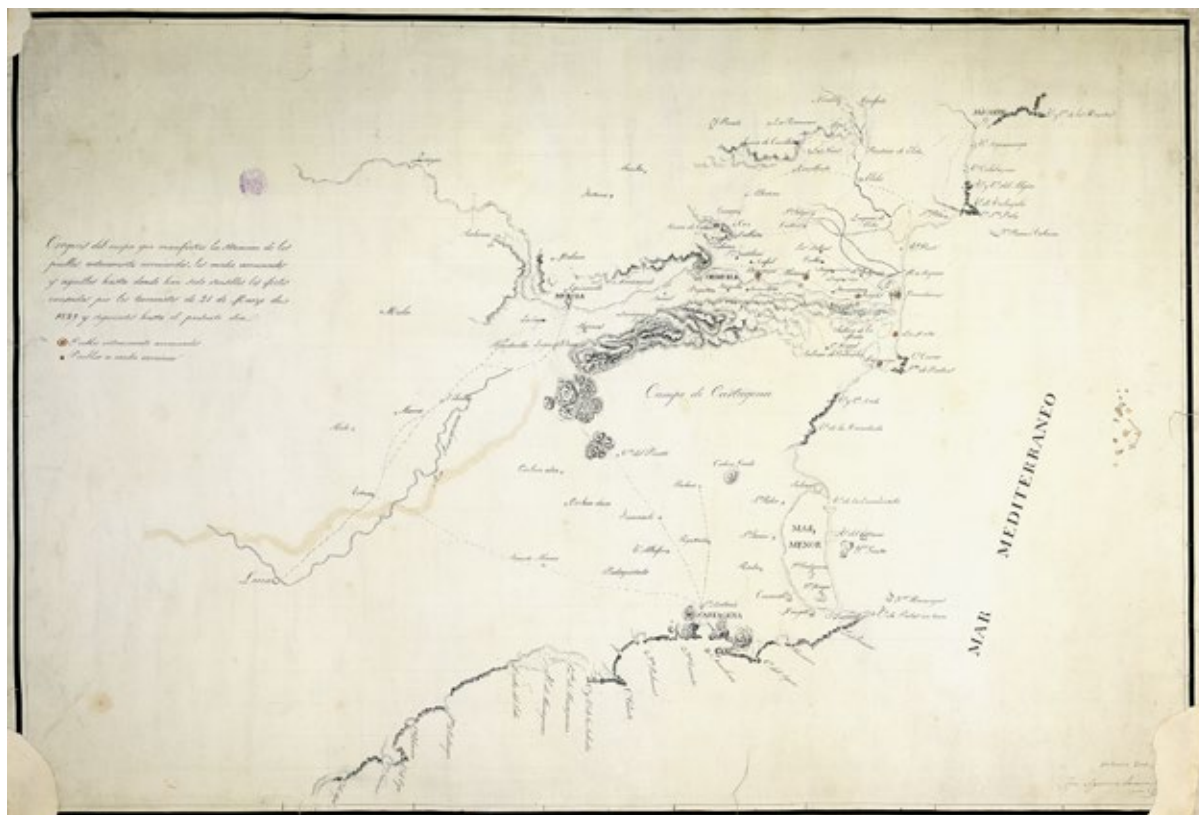
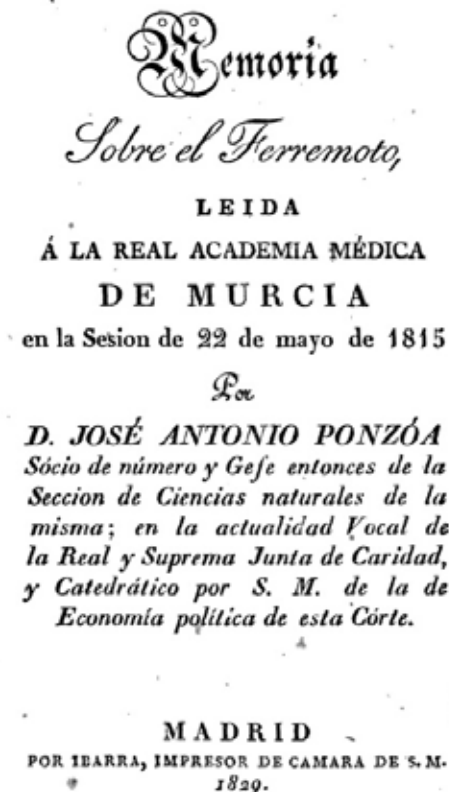
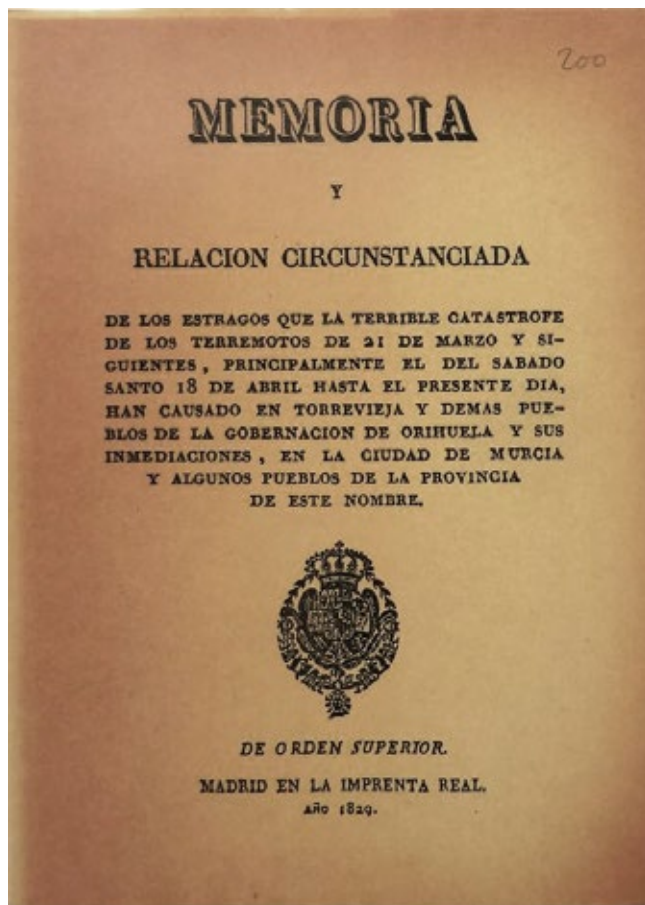


Figura 1. José Agustín de Larramendi, Vega Baja del Segura e regione di Murcia. Schizzo dell'ingegnere che mostra la situazione dei paesi totalmente distrutti, di quelli semidistrutti e di quelli che hanno risentito sensibilmente degli effetti del terremoto del 21 marzo e del 18 aprile del 1829. Biblioteca Nacional de España (BNE), MR/42/364.



Figura 2. Vega Baja del Segura e la regione di Murcia, area colpita dal sisma del 1829, incisione. Collezione Javier Sánchez Portas.



A sinistra, figura 3. J.A. LARRAMENDI, *Memoria y relación circunstanciada de los estragos que la terrible catástrofe de los terremotos de 21 de marzo y siguientes, principalmente el del sábado santo 18 de abril hasta el presente día, han causado en Torrevieja y demás pueblos de la Gobernación de Orihuela y sus inmediaciones, en la ciudad de Murcia y algunos pueblos de la provincia de este nombre*, Imprenta Real, Madrid 1829. Frontespizio; a destra, figura 4. J.A. PONZOA, *Memoria sobre el terremoto, leída a la Real Academia de Murcia en la sesión de 22 de mayo de 1815*, Ibarra, impresor de cámara de S.M., Madrid 1829. Frontespizio.

Se per i centri rifondati dopo il terremoto possiamo contare su recenti contributi, che hanno principalmente posto l'accento sui criteri che informarono i piani di ricostruzione², quasi del tutto trascurato è stato lo studio degli effetti che il sisma ebbe sulla città di Cartagena³, nell'attuale regione di Murcia, dove le scosse non furono di entità tale da determinare la distruzione della città, ma causarono diffuse rovine agli edifici.

La presente ricerca, fondata su uno studio incrociato delle fonti bibliografiche, iconografiche e archivistiche, intende approfondire un caso studio, rappresentato dall'antica Casa Consistorial⁴ della città, per la quale il terremoto del 1829 innescò una serie di trasformazioni e un dibattito di natura tecnica che le ricerche finora svolte non hanno ancora portato alla luce.

La fabbrica, edificata su una preesistenza a partire dal 1622 e sede dell'autorità cittadina per circa tre secoli, nel corso del tempo fu oggetto di numerosi interventi che ne modificarono la sua originaria configurazione, sia per ciò che attiene la distribuzione interna che relativamente all'aspetto esterno, fino alla decisione nel 1893 di demolire l'originario palazzo per realizzare un nuovo edificio (fig. 5), costruito tra il 1903 e il 1907 su progetto dell'architetto municipale Tomás Rico Valarino⁵ sullo stesso sito della Casa Consistorial.

Pur essendo un'architettura rappresentativa e dal valore fortemente simbolico, in quanto sede del potere politico della città, dagli studi esaminati emerge come buona parte degli eventi che hanno interessato la fabbrica nel corso dell'Ottocento siano a oggi sconosciuti, così come dubbi persistono sulla sua configurazione architettonica prima della demolizione, testimoniata soltanto da tre fotografie storiche, che ne rivelano unicamente l'aspetto esterno (figg. 6-8), e da un disegno di progetto

nell'antica Casa Consistorial dopo il sisma del 1829; Le proposte di Pedro Sánchez Osorio; La soluzione di Francisco Bolarín García; L'irrealizzato progetto di Pedro Martínez Mancebo e Il ruolo di José Polo y Pavía. La Premessa e le Conclusioni sono state scritte congiuntamente.

2. Vedi da ultimo CALVO GARCÍA-TORNELL, CANALES MARTÍNEZ 2009.

3. Un primo quadro d'insieme è offerto da SCIBILIA, LA SPINA 2019.

4. Per Casa Consistorial si intende la sede del Municipio e può assumere anche la denominazione di Ayuntamiento, Casa Capitular (o Casas Capitulares) o Cabildo.

5. Tomás Rico Valerino (Valladolid 1853 - Cartagena 1912) si formò alla Escuela de Arquitectura di Madrid, dove conseguì la laurea nel 1876. Trasferitosi a Cartagena dove fu *arquitecto auxiliar* del Comune tra il 1876 e il 1878, fu nominato nel 1878 architetto municipale di Albacete e nel 1882 dell'Hacienda de Murcia e *arquitecto del Estado*. Dal 1883 al 1884 lavorò a Jaén come architetto provinciale *ad interim*, per tornare alla fine dello stesso anno ad Albacete come architetto provinciale, finché nel 1887 si trasferì a Cartagena come tecnico municipale, restandovi fino alla sua morte nel 1912. PÉREZ ROJAS 1986, pp. 380-399.



Figura 5. Cartagena (ES). Palazzo municipale, progetto di Tomás Rico Valarino, 1903-1907 (foto J.A. Rodríguez Martín, 2006).

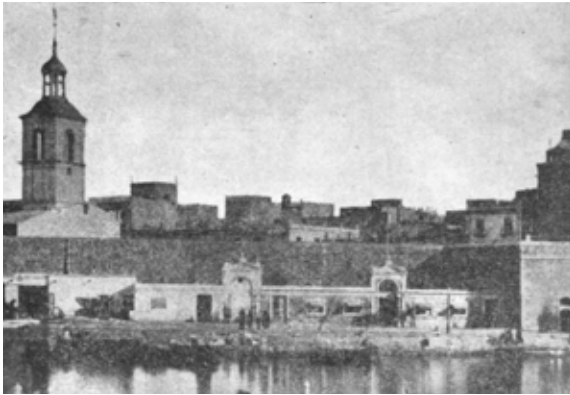


Figure 6-8. Cartagena (ES). In senso antiorario, la zona del porto con la torre dell'antica *Casa Consistorial* a sinistra; plaza de Santa Catalina con l'antica *Casa Consistorial* a sinistra; prospetto principale dell'edificio (foto XIX secolo, Archivio fotografico Casau).

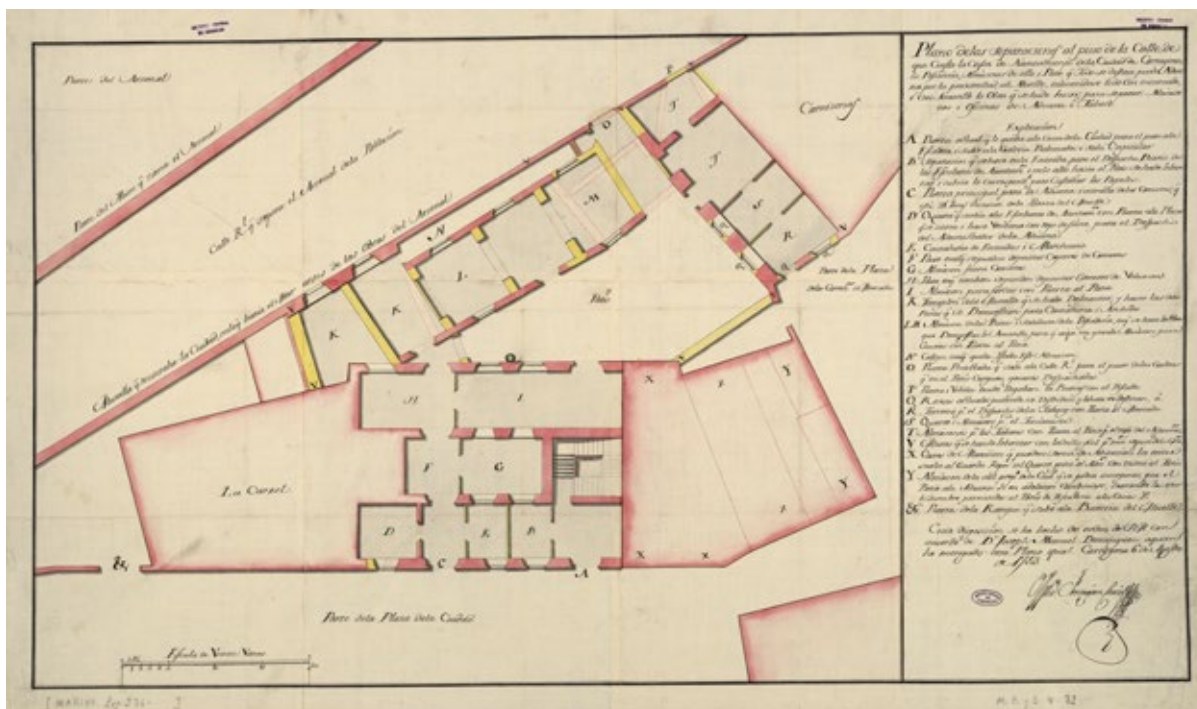


Figura 9. Sebastián de Feringán, pianta del piano terra, della Casa Consistorial di Cartagena, datata 6 agosto 1753. AGS, MPD,04, 072.

dell'ingegnere Sebastián Feringán (1753)⁶, conservato presso l'Archivo General di Simancas (AGS), relativo alla pianta del piano terra (fig. 9).

Scarse sono le informazioni che si ricavano dalla consultazione di opere di carattere generale, quali ad esempio i dizionari geografici e storici, e dalla lettura di diari e racconti di viaggio, oppure di cronache scritte durante l'Ottocento, sia perché non tutti i testi includono il territorio dell'attuale regione di Murcia (nella quale ricade anche Cartagena); sia perché questa architettura è stata spesso giudicata inadeguata ad accogliere la sede del potere civico, come risulta evidente a titolo

6. Il progetto è pubblicato in RUBIO PAREDES 2008, p. 11.

esemplificativo dall'opera di José Amador de los Ríos, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (1889), nella quale è riportato

«Al extremo meridional de la calle de la Marina española, plantada de palmeras enanas, se abre la Plaza de Santa Catalina; y en uno de los frentes que la encuadran, demandando a la ciudad nueva y más decorosa fábrica, levántase el edificio insignificante y no del mejor gusto, donde se hallan a la par establecidas las Casas Consistoriales y la Aduana; y seguramente, lector, pasarías indiferente por delante de esta construcción, si en ella no supieras que no con el más discreto acuerdo se guarda las reliquias epigráficas en que ensayaron con otros muchos, Ambrosio de Morales, Cascales, Montanaro, Soler y el Conde de Lumiares sus estudios respecto de la antigua grandeza de la Carthago Spartaria, tan poderosa y tan famosa»⁷.

Brevi notazioni sull'antica Casa Consistorial sono fornite da alcune pubblicazioni relative alla storia di Cartagena, come quelle di Manuel Martínez de Azcoitia, José Mediavilla, Federico Casal⁸ e di Martín Camino⁹, riguardanti la raccolta epigrafica di età romana un tempo custodita nel vecchio edificio.

Un primo parziale tassello sulla conoscenza della fabbrica è emerso grazie alle ricerche di Tornel Cobacho¹⁰, che ricostruiscono le vicende che interessarono l'edificio dalla sua costruzione fino al 1812 (escludendo pertanto la fase successiva al 1829) e a quelle sul nuovo palazzo di città di Carlos Ferrándiz Araújo¹¹ e di José María Rubio Paredes, contenenti gli unici riferimenti agli interventi attuati nel vecchio Municipio dopo il sisma¹².

Il reperimento di nuovi materiali archivistici ha consentito di dirimere i passaggi fondamentali di una complessa vicenda che nel decennio successivo al terremoto interessò l'antica Casa Consistorial e di ricostruire il lungo e articolato dibattito innescato dall'evento tellurico che coinvolse diversi tecnici e l'amministrazione locale. La documentazione più consistente è stata rintracciata presso l'Archivo Municipal di Cartagena (AMC), nel fondo *Libros Capitulares* (o *Libros de Actas*), riguardante le delibere periodiche prese dalla municipalità cittadina in sede di Consiglio civico e in vari atti di natura amministrativa raccolti nei diversi *Expedientes* relativi alla Casa Consistorial¹³ (comprendenti anche un

7. AMADOR DE LOS RÍOS 1889, pp. 547-548.

8. MARTÍNEZ DE AZCOITIA, MEDIAVILLA, CASAL 1924.

9. MARTÍN CAMINO 2018.

10. TORNEL COBACHO 2000; TORNEL COBACHO 2001.

11. FERRÁNDIZ ARAÚJO 2006; FERRÁNDIZ ARAÚJO 2015.

12. RUBIO PAREDES 2008, pp. 12-20.

13. In particolare i seguenti documenti: AMC, Expediente CH02149-00012, *Expediente sobre el estado ruinoso de las Casas Capitulares y sobre su traslado al n° 17 de la calle Mayor*; AMC, Expediente CH02149-00013, *Expediente formado por acuerdos del Ayuntamiento sobre la rehabilitación y composición de las Casas Capitulares*; AMC, Expediente CH02149-00014, *Expediente sobre los gastos de la composición de la Torre de la Casa Capitular*.

elaborato grafico), esaminati per il decennio 1829-1839. Nel medesimo archivio sono stati rintracciati ulteriori disegni, tra i quali riveste importanza un inedito progetto di riconfigurazione dell'edificio dell'architetto municipale Carlos Mancha Escobar (1884), comprensivo di quattro tavole di rilievo, che ha offerto elementi utili alla comprensione del manufatto.

Questo materiale è stato integrato con le fonti iconografiche custodite nei fondi dell'Archivo General Militar de Segovia (AGMS), dell'Archivo General de Simancas (AGS) e dell'Archivo General Militar de Madrid (IHCM).

La notevole mole di documentazione esaminata ha inoltre permesso di evidenziare alcuni aspetti legati alla cultura costruttiva locale della prima metà dell'Ottocento, precisando il ruolo degli architetti e dei maestri coinvolti e le soluzioni costruttive proposte, in certi casi improntate a criteri progettuali antisismici.

Cartagena nella prima metà dell'Ottocento

Cartagena, città di origine punica fondata intorno 227 a.C., con significative testimonianze architettoniche di età romana, tra le quali emerge ancora oggi il teatro, dopo secoli di decadenza e una fase di rilancio economico nel Settecento – in coincidenza della sua elezione a capitale del Dipartimento Marittimo del Mediterraneo (1726)¹⁴ – nella prima metà dell'Ottocento visse un momento di stagnazione economica, determinato in particolare dalla mancanza di lavoro nell'Arsenale della città, principale fonte di occupazione per la popolazione locale. La situazione era aggravata dalle numerose epidemie che avevano colpito gli abitanti e inciso negativamente sulle già precarie condizioni igienico-sanitarie che interessavano buona parte della città¹⁵, la quale aveva subito un forte decremento demografico, passando dai quasi 50.000 abitanti registrati nel 1798 ai circa 20.000 nel 1823¹⁶.

Alla data del terremoto il tessuto urbano era caratterizzato da otto quartieri (fig. 10) inclusi dentro il perimetro delle mura, che era stato riconfigurato, ampliandolo, nel 1771 a causa dell'espansione

14. Questa circostanza aveva determinato per Cartagena un notevole fervore edilizio con la costruzione dell'Arsenale, dei castelli e delle caserme previsti nel piano di fortificazione della città. HENÁNDEZ ALBADALEJO 2000, p. 351.

15. TORNEL COBACHO 1996, pp. 299-415.

16. *Ivi*, p. 307. La situazione registrò un deciso miglioramento a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, grazie a una fiorente attività mineraria, che a sua volta servì da stimolo per l'industria e il commercio, provocando un aumento del traffico portuale in città e la ripresa della cantieristica. Sarà questa l'epoca nella quale Cartagena, dopo le distruzioni causate dalla *Revolución Cantonal* del 1873, acquisì la sua fisionomia attuale, con la costruzione di numerosi edifici pubblici e privati.

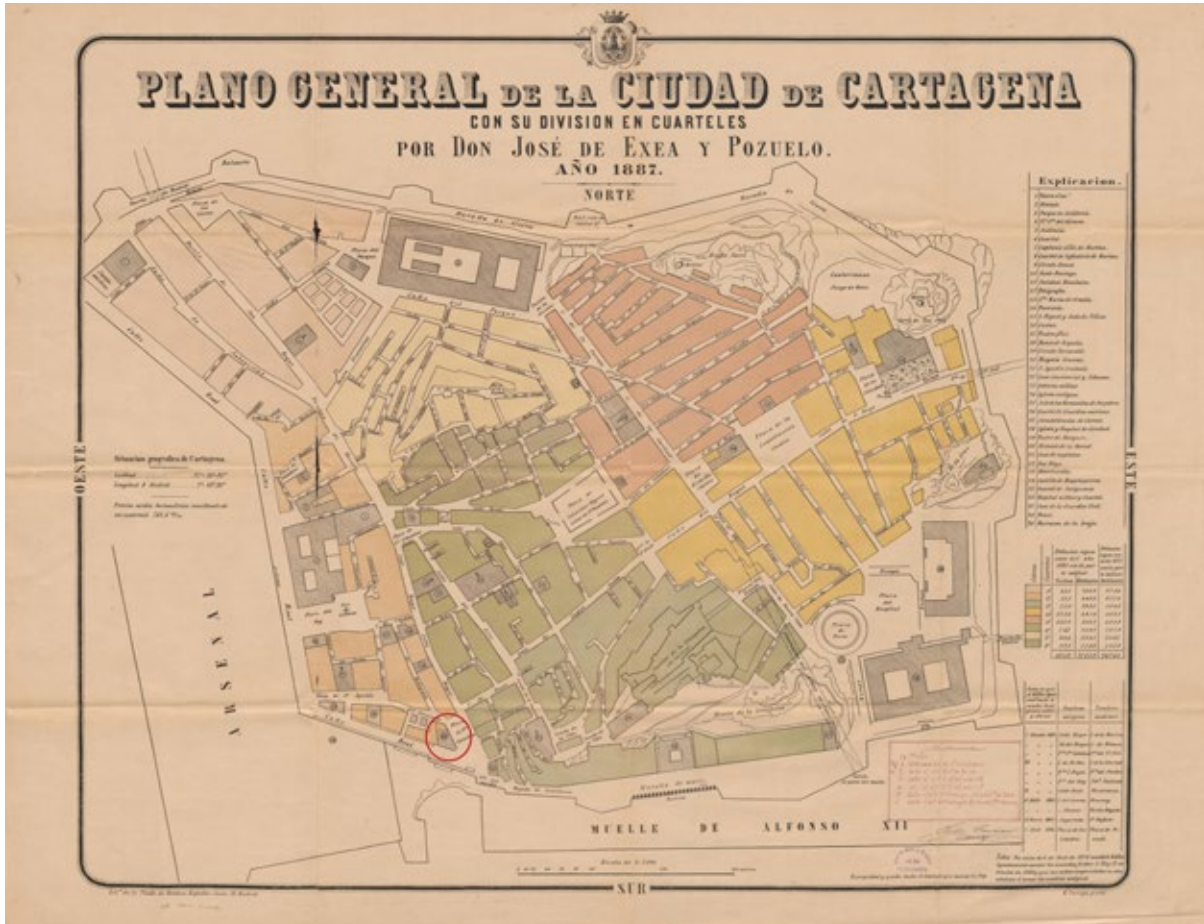


Figura 10. Cartagena, planimetria generale della città di con la divisione in otto quartieri elaborata da Don José Exea y Pozuelo, 1887, con l'individuazione (in rosso) dell'area della Casa Consistorial. AGMS, colección ES-DFAMD, carpeta 45, plano 456, notas ID_Plan. 2889.

della città in concomitanza con la già osservata favorevole congiuntura economica. Durante la seconda metà del XVIII secolo erano stati costruiti le principali chiese, i conventi e gli edifici a carattere militare quali l'Arsenale e le caserme. All'edificazione di architetture monumentali si era accompagnata la riconfigurazione di altri spazi urbani e l'apertura di nuove strade, come ad esempio la *calle Real*, determinando una crescita che subì una battuta d'arresto soltanto a partire dall'inizio dell'Ottocento. Dal breve quadro qui necessariamente accennato emerge dunque come il terremoto acuì una situazione di già grave crisi per la città, che tuttavia alla metà dell'Ottocento manteneva l'immagine di un glorioso passato, come evidente nelle parole di Pascual Madoz, che osservava: «se advierten en la actualidad restos que dan testimonio de su antigua grandeza, pues sus calles principales son anchas y muy correctas, las casas de una arquitectura sencilla, pero elegantes y simétricas, adornadas todas con muchos balcones y vistosos miradores revestidos de cristales»¹⁷.

Gli effetti del terremoto a Cartagena

Se le prime scosse del 21 marzo 1829 non arrecarono danni considerevoli alla città, maggiori furono le conseguenze provocate dal terremoto che si verificò il successivo 18 aprile, come documentato anche dalla memoria dell'ingegnere José Agustín de Larramendi (1769-1848), testimone oculare dell'evento e protagonista della ricostruzione post-sisma¹⁸, il quale ricordava come «repitió otro tan fuerte que casi fue igual al terrible de 21 de Marzo: [...] Se extendió de levante a poniente mucho más que el de 21 de Marzo; de manera que en Cartagena, que entonces casi no fue sensible, le experimentaron muy fuerte, y se decidieron a salir fuera de las casas a pasar las noches en barracas en el campo y en las plazas»¹⁹.

All'indomani del sisma del 18 aprile, un primo provvedimento riguardò, come di consueto in casi analoghi, l'attività di verifica e monitoraggio dei danni subiti dal patrimonio architettonico cittadino, al fine di eliminare le situazioni critiche che potevano rappresentare un rischio per la pubblica incolumità. Di questa attività è testimonianza la *Diligencia practicada para el reconocimiento de los edificios ruinosos en esta población con motivo de los terremotos ocurridos en los meses de marzo y abril de*

17. MADOZ 1850, pp. 78-79.

18. Larramendi in qualità di *director general de Correos y Caminos* fu incaricato (10 aprile 1829) di elaborare una relazione per la ricostruzione dei centri urbani colpiti dal sisma. La sua attività è ampiamente testimoniata dalla documentazione inviata dallo stesso Larramendi al Segretario di Stato, oggi conservata presso l'Archivio Storico Nazionale (Madrid), nonché dalla sua *Memoria*, per la quale vedi LARRAMENDI 1829. Per un suo profilo vedi MERLOS MARTÍNEZ 1999.

19. LARRAMENDI 1829, p. 6.

*este año*²⁰, che fornisce, sulla base dei rilievi condotti dai tecnici municipali, un quadro riepilogativo dei dissesti subiti dagli edifici, sia di natura pubblica che privata (case, chiese e conventi), distinti per ciascuno degli otto quartieri che allora caratterizzavano il centro urbano. In base all'entità dei danni, era proposta una classificazione in tre distinte categorie: «Casas totalmente ruinosas», «Casas en parte de una precisa reparación» e «Iglesias, conventos, casas capitulares y otros edificios principales muy deteriorados», per un numero complessivo di 323 edifici danneggiati. Nel documento erano specificate le azioni necessarie per gestire i primi interventi, articolate in diversi punti. Una prima questione riguardò la nomina di due commissioni, ognuna competente per quattro degli otto quartieri, aventi il compito di espletare gli accertamenti sugli edifici e di notificare ai proprietari o agli amministratori delle case danneggiate l'obbligo di eseguire le necessarie operazioni di messa in sicurezza, indicando anche i termini temporali entro i quali portare a termine i lavori. Per alcune architetture venivano riportati gli interventi da effettuare, sia di natura provvisoria, quali ad esempio i puntellamenti con travi lignee, che di carattere permanente, come demolizioni e ricostruzioni di intere parti.

A ciascuna di queste commissioni facevano capo due rappresentanti della municipalità cittadina e un tecnico, rispettivamente l'architetto Pedro Sánchez Osorio per la prima, comprendente i primi quattro quartieri (fig. 10, nn. 2-5), e l'architetto José Polo y Pavía per la seconda, relativa ai restanti quattro (fig. 10, nn. 6-9), entrambi coadiuvati dall'*Arquitecto de la Marina* e *Profesor Hidráulico* José Antonio Muñoz.

Gli interventi nell'antica Casa Consistorial dopo il sisma del 1829

Le vicissitudini post terremoto che interessarono l'antica Casa Consistorial risultano attestate, come già rilevato, da una cospicua documentazione, che illustra le soluzioni approntate per il consolidamento dell'edificio, fornendo anche preziose informazioni relative alle tecniche costruttive e ai materiali previsti.

Nonostante l'impossibilità di eseguire ricognizioni *in situ* al fine verificare gli interventi eseguiti, è da rilevare come i ritrovamenti archivistici abbiano consentito di individuare i danni e di precisare le trasformazioni intraprese successivamente.

L'antico municipio sorgeva nella plaza de las Monjas (o plaza Santa Catalina o Mayor²¹), un luogo strategico all'interno del tessuto urbano (fig. 11), in quanto situato vicino al porto e alla puerta del

20. AMC, *Expediente* CH02243-00007. Il documento, composto da 41 pagine, fu scritto tra il 24 aprile e il 9 maggio 1829.

21. Attualmente plaza del Ayuntamiento.

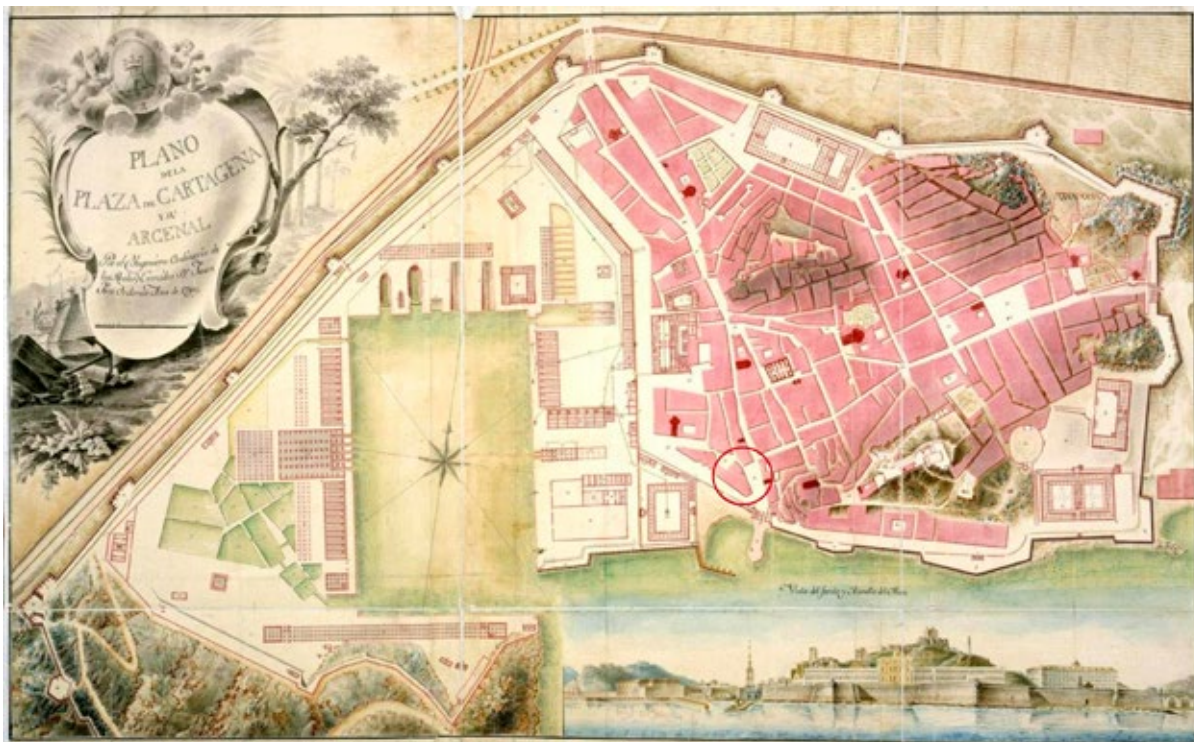


Figura 11. *Plano de la plaza de Cartagena y su Arcenal por el yngeniero ordinario de los Reales Exércitos D.º Juan José Ordovás. Año de 1799 con l'individuazione (in rosso) dell'area della Casa Consistorial.* Ministerio de Defensa Ejército de tierra, Instituto de Historia y Cultura Militar (IHCM), Cartoteca, AT-161/27.

Muelle, a edifici militari quali l'Arsenale, il cuartel de Presidarios y Esclavos (poi cuartel de Instrucción de Marinería), il cuartel de la Tropa de Marina, a fabbriche ecclesiastiche (convento de las Monjas e convento de San Agustín) e all'antica zona commerciale della città, rappresentata dalla plaza de las Verduras (già plaza de las Carnicerías i Mercado).

Le fotografie d'epoca (figg. 6-8), il progetto dell'ingegnere Sebastián Feringán (1753) (fig. 9) e i disegni di rilievo dell'architetto Carlos Mancha Escobar del 1884 (figg. 12-13) documentano lo stato dell'edificio prima della sua distruzione. La fabbrica, a due elevazioni, occupava parzialmente un lotto trapezoidale articolato intorno a un cortile di forma irregolare posto sul retro. Il piano terra, dalla metà

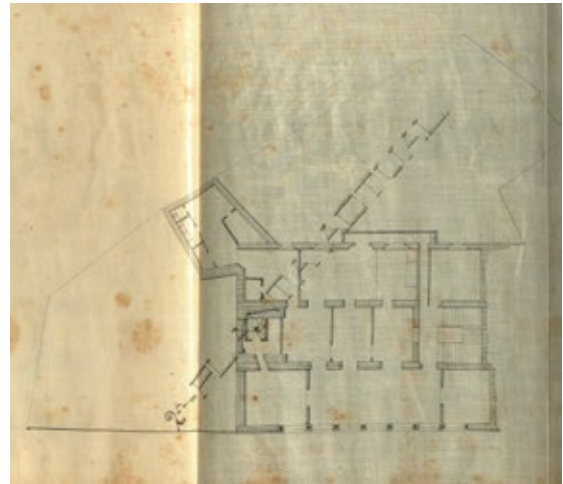
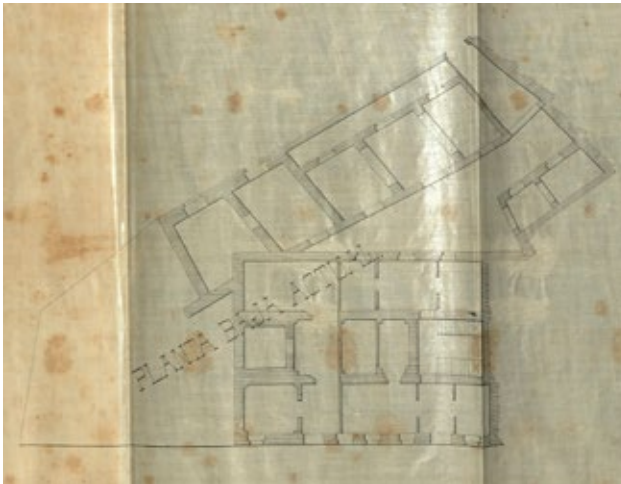


Figure 12-13. Cartagena, Casa Consistorial, parte del progetto dell'architetto municipale Carlos Mancha Escobar, 1884. In alto, pianta del piano terra e del primo piano; in basso, prospetto principale. AMC - Expediente CH02149-00021, 14 agosto 1884.

del XVIII secolo fu adibito in parte a Real Dogana, composta da diversi uffici e magazzini, alla quale si accedeva attraverso la porta più vicina al porto (lettera C nella fig. 9), mentre l'ingresso sulla destra (segnalato con la lettera A), dava accesso alla scala che portava al piano superiore, dove erano ubicati la sala capitolare, il loggiato e altri uffici.

La facciata principale, prospettante sulla piazza, era aperta al piano superiore da un loggiato con balcone, qualificato da una sequenza di sette archi a tutto sesto sorretti da otto colonne in marmo, mentre il piano terra presentava, oltre ai due portali, una serie di finestre di differente forma e dimensione, aperte disordinatamente nel corso del tempo. Dal complesso architettonico emergeva, inoltre, la torre campanaria conclusa da una cupola con soprastante lanterino.

Il terremoto rappresentò un evento rilevante per la storia della fabbrica, dal momento che innescò una serie di trasformazioni e un acceso dibattito di natura tecnica protrattosi per un lungo arco temporale, che vide il coinvolgimento di diversi attori. Fin dall'inizio il Consiglio comunale evidenziò la carenza di fondi da destinare ai lavori di consolidamento dell'edificio, per il quale, nel periodo compreso tra il 1829 e il 1833, si succedettero almeno quattro diverse proposte: alle due soluzioni fornite dall'architetto della municipalità di Cartagena, Pedro Sánchez Osorio, si aggiunsero infatti altri tre progetti di tecnici "esterni", chiamati in qualità di esperti, Francisco Bolarín García, Pedro Martínez Mansebo e José Polo y Pavía. Come si cercherà di precisare più avanti, nessuna delle proposte vide una completa attuazione e la situazione di precarietà statica manifestata dall'edificio dopo il sisma fu destinata a rimanere irrisolta per anni. Dopo l'immediata attività di puntellamento delle parti pericolanti, diversi trasferimenti del Consiglio, epidemie di colera che costrinsero a rinviare più di una volta gli interventi di riparazione, nuove scosse e calamità naturali, continui problemi economici e persino una sentenza di demolizione (1836), soltanto nel febbraio del 1837 ebbero inizio i lavori di restauro.

Le proposte di Pedro Sánchez Osorio

Da un documento del 24 marzo 1829 si apprende che già dopo la prima scossa del 21 marzo la Casa Consistorial era stata danneggiata e a tal fine il Consiglio comunale aveva incaricato Pedro Sánchez Osorio²² (1763-1848), allora architetto titolare di Cartagena, e José Polo y Pavía²³ (1780-?), definito

22. Pedro Sánchez Osorio nacque a Lorca nel 1763. Fu luogotenente e *primer Ayudante de la Compañía de Zapadores minadores de la plaza* di Cartagena. Architetto e maestro delle opere reali di fortificazione di Cartagena e *titular del Ayuntamiento Real* della città, morì il 16 gennaio 1848, <http://familiasanchesosorio.blogspot.com/2008/04/sanchez-osorio-cartagena-murcia-espanha.html> (ultimo accesso 25 marzo 2021).

23. Nato a Cartagena nel 1780, José Polo y Pavía iniziò i suoi studi presso la Academia de San Carlos di Valencia, senza tuttavia conseguire il titolo di architetto. Tornato nella sua città natale fu assunto come *maestro de obras del Colegio-cuartel*

indifferentemente nella documentazione *arquitecto o maestro de obras*, di effettuare una ricognizione dello stato in cui versava il complesso edilizio e il contiguo edificio del Carcere Reale, allo scopo di indicare gli interventi di riparazione necessari e stimare, come di consueto, i relativi costi. Non si dispone di dati precisi sulla localizzazione dei danni rilevati in occasione di questo primo sopralluogo, tuttavia viene riportata la somma ritenuta necessaria per la riparazione della parte corrispondente al carcere pari a 2.058 *reales*²⁴.

Informazioni più dettagliate si evincono dalla documentazione prodotta in seguito alla seconda forte scossa tellurica del 18 aprile, che contiene puntuali riferimenti allo stato del palazzo dopo il terremoto. Il 23 aprile 1829²⁵, il Consiglio municipale lamentava le precarie condizioni statiche del complesso, specificando che le colonne della loggia del primo piano erano fuori piombo e la corrispondente parete di piano terra sul fronte principale risultava fortemente lesionata, così come il muro di confine con il carcere. Veniva inoltre specificato che anche la Real Dogana versava in uno stato rovinoso, con diffuse lesioni in corrispondenza del vano occupato dall'ufficio del doganiere e in altre parti non precisate.

Le condizioni dell'edificio avevano indotto l'amministrazione comunale a far sgomberare la fabbrica e a tal fine il *Regidor* Mateo Martínez Illescas e Sánchez Osorio erano incaricati di individuare un immobile illeso dove potere dislocare gli uffici e l'archivio.

Pochi giorni dopo (28 aprile 1829) veniva deciso di spostare la sede municipale in una casa con magazzino ubicata *en la muralla del mar*, dove trasferire in via provvisoria anche la Segreteria con il relativo archivio, ed era prevista una spesa per la realizzazione delle opere di puntellamento «según el presupuesto que ha formado el indicado Arquitecto» pari a 2.060 *reales*²⁶. A questo primo trasferimento ne seguiranno altri: nel settembre 1829 il Municipio verrà infatti spostato in un edificio ubicato davanti la Porta di Murcia, di fronte alla *Intendencia de Marina*, per tornare, soltanto temporaneamente, all'antica sede nel febbraio del 1831²⁷.

de Guardiamarinas della città sotto la guida di Simón Ferrer (accademico di merito per l'Architettura e tenente di fregata). Soltanto il 2 maggio 1830, all'età di 50 anni, conseguì il titolo di architetto presso l'Academia de San Carlos. NICOLÁS GÓMEZ 1993, pp. 92-93, <https://www.academiacolectaciones.com/dibujos/mostrar-autores.php?id=polo-y-pavia-jose> (ultimo accesso il 25 marzo 2021). Secondo la documentazione conservata presso l'AGMS nel 1847 redasse i progetti di *Reforma de antigua fábrica de cuerdas, situada en el barrio de Santa Lucía de Cartagena* e nel 1848 fu nominato *maestro mayor de Fortificaciones* (RUBIO PAREDES 2000, p. 102; HERNÁNDEZ GARCÍA 2009, p. 208).

24. AMC, *Libro de Actas*, 1829, *Cabildo extraordinario* del 24 marzo 1829, cc. 71v-73v; *Libro de Actas*, 1829, *Ayuntamiento y Junta de propios reunidos* del 25 maggio 1829, cc. 143v-145r.

25. AMC, *Expediente* CH02243-00007, *Diligencia...*, doc. cit. a nota 20, c. 9v.

26. AMC, *Libro de Actas* 1829, *Cabildo extraordinario* del 28 aprile 1829, cc. 102v-103v.

27. Il 28 gennaio 1831 il Consiglio municipale, a seguito della relazione di Sánchez Osorio, chiamato a valutare se fosse meglio mantenere l'edificio nel quale la Casa Consistorial era stata spostata in via provvisoria o ritornare nel vecchio palazzo,

Per intraprendere i lavori di puntellamento dell'edificio, da avviare a partire dal successivo 5 maggio, si determinava di reperire una considerevole quantità di legname che sarebbe stata fornita dall'Arsenale. L'architetto stimava che per demolire e ricostruire la parete e le colonne della galleria in corrispondenza della facciata principale e per eseguire altre non meglio specificate riparazioni in grado di garantire la sicurezza dell'edificio dovesse essere stanziata una somma pari a 24.858 *reales*²⁸.

A distanza di quasi due anni il problema relativo agli interventi da eseguire nel palazzo rimaneva irrisolto e il 15 febbraio 1831 lo stesso architetto veniva incaricato di formulare una seconda proposta, presentata il successivo 21 febbraio, limitata alla sola riedificazione della facciata principale, che risultò più economica prevedendo una spesa di 14.030 *reales*²⁹. La relazione offre una dettagliata descrizione delle opere, che in sintesi prevedevano: il puntellamento dell'intera facciata; la demolizione e ricostruzione per parti del prospetto principale con una muratura composta da pietra grezza e filari di mattoni interposti; la realizzazione di pilastri in mattoni al di sotto delle colonne della galleria; il rifacimento degli archi e della muratura soprastante con mattoni (di spessore pari a due palmi); e, infine, la sostituzione del balcone a mensola in corrispondenza della galleria con un balcone a petto, una decisione dovuta da un lato a motivazioni economiche³⁰, dall'altro presumibilmente alla consapevolezza che le strutture a sbalzo fossero elementi vulnerabili dal punto di vista sismico.

La soluzione di Francisco Bolarín García

È evidente che la valutazione intorno alle condizioni del complesso e ai conseguenti interventi di riparazione abbia generato pareri discordanti e un dibattito di natura tecnica, oltre che economica, che indusse a coinvolgere un professionista di riconosciuta fama, Francisco Bolarín García³¹ (1768-1835),

decretò il ritorno presso l'antica sede, che di fatto avvenne il 15 febbraio 1831. A questo primo trasloco, come specificato nel prosieguo, ne sarebbero seguiti altri.

28. AMC, *Libro de Actas 1829, Ayuntamiento y Junta de propios reunidos* del 25 maggio 1829, cc. 143v-145r.

29. AMC, *Expediente CH02149-00012*, documenti del 15 febbraio 1831, cc. 7r-8r e 21 febbraio 1831, c. 9r.

30. Nel documento si legge che «el hierro sobrante podía contribuir con su venta con los gastos de la obra». AMC, *Expedientes*, 21 febbraio 1831, c. 9r.

31. Nato a Murcia nel 1768, Francisco Bolarín García figura nel Registro dei *Maestros de obras* della Real Academia de Nobles Artes de San Fernando di Madrid del 1795 e nel 1799 ottenne il titolo di Architetto, conseguito all'Academia de San Carlos di Valencia. Nominato nel 1807 *Maestro Mayor del Real Cuerpo de Artillería*, ricevette nel 1814 l'incarico di Arquitecto Titular del Comune di Murcia. La sua attività professionale ebbe un riconoscimento ufficiale nel 1828 quando conseguì il titolo di Accademico di merito della Real Academia de San Fernando. Si ricorda che tra i vari incarichi fu coinvolto anche in una valutazione degli interventi da realizzare nella Cattedrale e nella torre campanaria di Murcia, danneggiate dal sisma del

dal 1814 architetto *titular* della città di Murcia e dal 1828 accademico di merito della Real Academia de San Fernando di Madrid, che in qualità di esperto, già a partire dal giugno del 1829, venne chiamato a redigere una perizia sui danni riscontrati nella Casa Consistorial e a fornire una propria valutazione sulla prima proposta formulata da Sánchez Osorio, giudicata eccessivamente costosa.

Nella relazione elaborata da Bolarín per il palazzo municipale, consegnata il 28 luglio 1829, si legge che gli interventi necessari avrebbero dovuto ridursi

«a enderezar y poner a plomo las seis columnas de fachada que miran a levante por que éstas cargando como están en el labio exterior de la pared inferior lo ha vencido y formado dos paredes, una que se ha quedado sin mover interiormente y otra mitad inclinada exteriormente que es el desplomo que se observa en el trozo de pared que las mantiene»³².

Per attuare il riposizionamento delle colonne della galleria proponeva di sostenere attraverso centine due archi consecutivi per potere sfilare la colonna e poterla adagiare sul pavimento della galleria, ricostruire la porzione di muratura lesionata nella parte inferiore corrispondente e riposizionare la colonna a piombo, un'operazione che avrebbe dovuto essere realizzata per tutti i sostegni riutilizzando le medesime centine.

Ulteriori interventi avrebbero riguardato il consolidamento delle murature al piano terra, in corrispondenza delle due stanze che fungevano da segreteria, ubicate a destra e a sinistra di uno dei due ingressi³³, attraverso la realizzazione di sottomurazioni e, infine, la demolizione della lanterna della torre e la rimozione delle quattro sculture di angeli poste agli angoli, con il conseguente rifacimento della volta e del tetto soprastante.

Secondo Bolarín García gli interventi avrebbero avuto un costo complessivo pari a 8.860 *reales*, una cifra molto inferiore a quella preventivata dall'architetto comunale e, pertanto, il 30 dicembre 1829 il Consiglio municipale approvava l'indizione di un'asta per l'aggiudicazione dell'appalto relativo alle opere proposte³⁴, che tuttavia andò deserta³⁵, presumibilmente perché nessun costruttore poteva accettare di assumersi l'onere dei lavori per una somma giudicata insufficiente.

1829, mostrandosi critico nei confronti della proposta dell'architetto Carlos Ballester, il quale aveva formulato una proposta di consolidamento. Vedi NICOLÁS GÓMEZ 1993, pp. 79-83.

32. AMC, *Expediente* CH02149-00012 del 28 luglio 1829, cc. 10r-13r.

33. Nel documento non è specificato di quale dei due portali si tratti, ma la collocazione delle due stanze lascia presupporre che ci si riferisca all'ingresso che immetteva nell'area del complesso destinata a Dogana.

34. AMC, *Expediente* CH02149-00012 del 30 dicembre 1829, cc. 14r-15r.

35. Nel Consiglio del 25 gennaio 1830 veniva infatti rilevato che «hasta de presente no ha comparecido persona a hacer proposición de encargarse de las citadas obras de las casas capitulares». Inoltre era specificato che il denaro da destinarsi alle opere di restauro sarebbe stato ricavato dai proventi delle tasse dei *primeros y segundos contribuyentes* che tuttavia non risultarono sufficienti. AMC, *Libro de Actas* 1830, *Cabildo ordinario* del 25 gennaio 1830, cc. 44r-45r.

Nonostante la consistente riduzione della spesa, dunque, nemmeno il progetto di Bolarín ebbe seguito e ancora nel Consiglio del 24 gennaio 1831 veniva evidenziato il perdurante stato di precarietà nel quale si trovava la Casa Consistorial, e ciò sebbene l'immobile occupato temporaneamente dal municipio a partire dal mese di settembre del 1829 non desse garanzie di sicurezza, essendo ugualmente interessato da problemi di natura strutturale³⁶.

La notevole differenza in termini economici tra il progetto di Bolarín e la seconda proposta di Sánchez Osorio (14.030 *reales*), inoltre, indusse il Consiglio municipale a chiedere a quest'ultimo di spiegare le cause di tale difformità, che furono esplicitate dall'architetto in una relazione datata 8 marzo 1831³⁷. Stando al documento, si evince che il minor costo fosse imputabile al fatto che Bolarín non avesse tenuto in considerazione il rifacimento della muratura al di sopra degli archi, anch'essa lesionata, che secondo Sánchez avrebbe dovuto essere demolita e ricostruita per garantire la stabilità della fabbrica.

L'irrealizzato progetto di Pedro Martínez Mancebo

Sappiamo che, probabilmente per mancanza di risorse economiche, entrambi i precedenti progetti vennero abbandonati e che a un certo punto della vicenda fu coinvolto un altro tecnico, Pedro Martínez Mancebo (indicato anche come Mansebo), qualificato nei documenti come *maestro de obras aprobado por la Real Academia de San Fernando*³⁸. Dalle informazioni reperite negli *Actas Capitulares* relative al Consiglio municipale del primo ottobre 1832 si ricava che il giorno prima Mancebo fu incaricato della riparazione della Real Dogana³⁹ e il 22 ottobre dello stesso anno gli fu chiesto un progetto di consolidamento dell'edificio⁴⁰. A tal fine il 31 dello stesso mese redasse una proposta «que manifiesta el método de poder asegurar el cuerpo de columnas que forman la galería de la casa Consistorial»⁴¹, della quale rimangono un elaborato grafico e una relazione.

36. AMC, *Libro de Actas* 1831, *Cabildo ordinario* del 24 gennaio 1831, c. 37v.

37. AMC, *Expediente* CH02149-00012, 8 marzo 1831, cc. 19r-21r.

38. Secondo l'inventario dei disegni conservati presso la *Real Academia de San Fernando*, il 13 dicembre 1818 Martínez Mancebo ottenne il titolo di *maestro de obras*. A parte queste notizie nient'altro si sa sulla sua attività professionale, così come sconosciuti risultano il luogo e le date di nascita e di morte. Vedi ARBAIZA BLANCO-SOLER, HERAS CASAS 2000, pp. 105, 114.

39. AMC, *Libro de Actas* 1832, *Cabildo extraordinario* del 1 ottobre 1832, cc. 293v-294r.

40. AMC, *Libro de Actas* 1832, *Cabildo ordinario* del 22 ottobre 1832, c. 316v.

41. AMC, *Expediente* CH02149-00012, 31 ottobre 1832, cc. 23r-24r.

Il disegno (fig. 14), firmato e dotato di una scala grafica in piedi castigliani⁴² e di una legenda esplicativa, è riferibile al consolidamento del loggiato sul fronte principale. La tavola mostra in alto il prospetto, mentre inferiormente è riportato in pianta il dettaglio della tecnica costruttiva proposta.

La soluzione, come sembra desumibile dal grafico e dal documento allegato, prevedeva un incatenamento attraverso barre in ferro nelle due direzioni. In particolare si suggeriva: l'inserimento tra una colonna e l'altra di travi lignee collegate tramite perni in ferro alle basi delle colonne; l'eliminazione del balcone in ferro e la costruzione di un muro basso al di sotto delle colonne, collegato tramite catene metalliche alle travi lignee del solaio sottostante; oltre al rifacimento della pavimentazione della galleria e dell'intonaco dell'intero prospetto.

Il progetto venne sottoposto al giudizio di una commissione appositamente nominata per valutare la validità di tutte le proposte fino ad allora formulate. L'appoggio della commissione che il 26 novembre 1832⁴³ si pronunciò a favore del progetto di Martínez Mancebo – il cui costo (5.500 *reales*) risultava peraltro notevolmente inferiore alle precedenti proposte – non fu tuttavia sufficiente per la sua attuazione e a partire dall'anno successivo il nome di questo maestro scompare dalla documentazione ufficiale.

Il ruolo di José Polo y Pavía

La figura di José Polo y Pavía si intreccia a più riprese con la riconfigurazione del complesso architettonico, come confermato dai ritrovamenti documentari, che restituiscono labili seppur significative tracce che denotano il pieno coinvolgimento di questo professionista nella vicenda qui esaminata. Come sopra evidenziato, la sua presenza è registrata già dopo il primo evento tellurico del 21 marzo 1829, essendo incaricato di effettuare una ricognizione dell'edificio congiuntamente a Sánchez Osorio ed è ancora insieme a quest'ultimo che il 25 maggio 1829 firmò una perizia relativa alla riparazione del carcere⁴⁴. Due anni dopo, inoltre, redasse un progetto per l'area occupata dalla Real Dogana⁴⁵.

42. Il piede castigliano è pari a 27,86 cm.

43. AMC, *Expediente* CH02149-00012, 26 novembre 1832, cc. 26r-27r.

44. AMC, *Libro de Actas* 1829, *Ayuntamiento y junta de propios reunidos* del 25 maggio 1829, cc. 143v-145r.

45. AMC, *Libro de Actas* 1831, *Cabildo ordinario* del 21 febbraio 1831, cc. 68r-v.

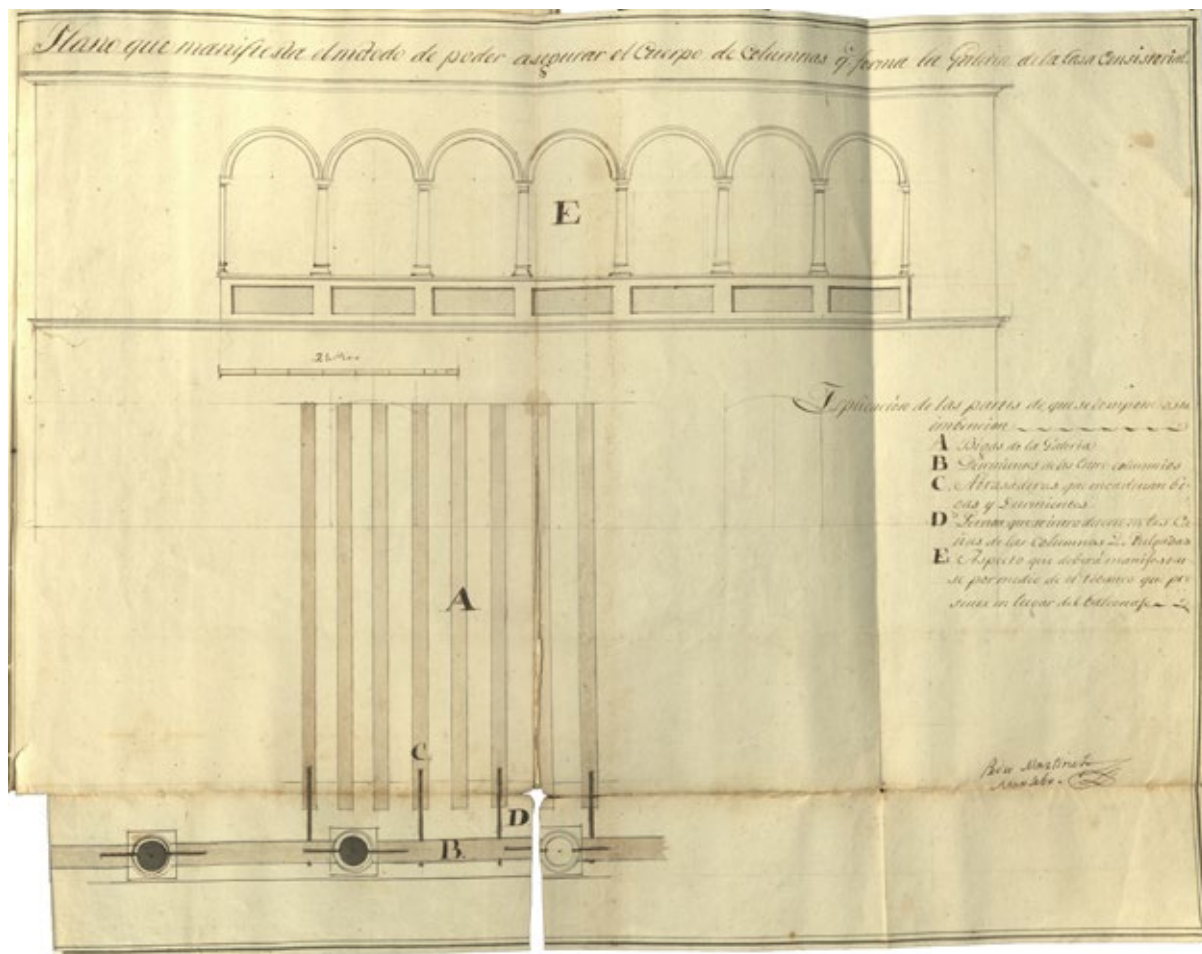


Figura 14. Pedro Martínez Mansebo, *Plano que manifiesta el modo de poder asegurar el cuerpo de columnas que forma la Galeria de la Casa Consistorial*. AMC, Expediente CH02149-00012, 31 ottobre 1832.

Dalla documentazione si apprende che in occasione del Consiglio municipale del 16 dicembre 1833⁴⁶ Polo y Pavía rivendicò la restituzione del proprio disegno relativo al consolidamento della Casa Consistorial di Cartagena elaborato a seguito dei danni riportati dalla fabbrica dopo il terremoto. Un possibile riferimento a questo progetto, sebbene non citato esplicitamente, potrebbe essere rappresentato dalla risoluzione presa in occasione del Consiglio del 10 giugno 1833, con la quale fu stabilito di emanare un bando per individuare le imprese in grado di eseguire i lavori di ricostruzione della facciata principale secondo il *plano* conservato nella Segreteria⁴⁷. Maggiori informazioni a riguardo possono essere ricavate, indirettamente, da un rapporto del 22 dicembre 1834⁴⁸, finalizzato a riassumere quanto accaduto fino ad allora nella Casa Consistorial a partire dai danni rilevati dopo il sisma del 1829. Dalla lettura del documento si evince che Jerónimo Valdés y Sierra⁴⁹ non appena fu eletto Governatore politico e militare di Cartagena (26 ottobre 1832), tentò di intraprendere i lavori di consolidamento della fabbrica, per i quali incaricò José Polo y Pavía. Anche questa proposta tuttavia fu destinata a rimanere sulla carta, stando al documento, a causa di alcune controversie sorte con l'architetto, non ancora risolte all'atto della cessazione di Valdés dalla carica di governatore di Cartagena (novembre 1833).

Alla preoccupazione per le precarie condizioni statiche del complesso architettonico si accompagnava quella relativa alla mancanza di decoro, come evidenziato nello stesso documento nel quale è scritto

«Es muy desagradable a todos el triste espectáculo que presenta la casa principal de la ciudad por cuya reparación clama desde el año 1829 [...] que hasta la dignidad de la Nación está entreciada en ello, pues que a la verdad es muy vergonzoso que en una ciudad con apostadero e intendencia de marina, plaza fuerte, puerto visitado y demás titular con que está honrada, se presente a los ojos extranjeros que frecuentan nuestro puerto, un objeto público denostando la miseria y desolación más degradante»⁵⁰.

Veniva pertanto rilevato che sarebbe stato conveniente adattare il progetto promosso da Valdés e bandire il relativo appalto, cercando di ridurre il più possibile i costi, un'iniziativa tuttavia che, ancora una volta per mancanza di fondi, non arrivò a concretizzarsi.

46. AMC, *Libro de Actas* 1833, *Cabildo ordinario* del 16 dicembre 1833, cc. 505r-v.

47. AMC, *Libro de Actas* 1833, *Cabildo ordinario* del 10 giugno 1833, cc. 262r-v.

48. AMC, *Expediente CH02149-00012*, 22 dicembre 1834, cc. 38r-41r.

49. Jerónimo Valdés y Sierra (1784 Veigas-1855 Oviedo) fu nominato governatore di Cartagena il 26 ottobre 1832. Il 29 giugno 1833, ricevette la Gran Cruz di Isabel la Católica e il 22 novembre 1833 fu promosso a tenente generale e assegnato al comando dell'Esercito del Nord, <http://dbe.rah.es/biografias/4657/jeronimo-valdes-y-sierra> (ultimo accesso 25 aprile 2021).

50. AMC, *Expediente CH02149-00012*, 22 dicembre 1834, cc. 38r-41r.

È ancora al progetto di Polo y Pavía che si riferiscono i documenti durante l'anno successivo. Il 2 gennaio 1836 Don Benito Pico si aggiudicò l'appalto dei lavori da eseguirsi nella Casa Consistorial⁵¹ secondo tale progetto (25.000 *reales*) l'architetto fu poi chiamato a esprimere un proprio parere⁵². Da questo momento in poi, però, nella documentazione non è più menzionato. Il mancato rinvenimento del disegno e l'assenza di una relazione o di fonti indirette che ne forniscano una descrizione impediscono di valutare la reale consistenza della proposta, pure testimoniata dalle fonti documentarie; tuttavia l'importo notevolmente superiore a quello di altri progetti presentati, lascia presupporre che dovette trattarsi di un intervento consistente, che probabilmente avrebbe comportato la demolizione e il rifacimento dell'intera facciata.

I lavori di restauro dell'edificio (1834-1839)

Nel febbraio del 1834, a distanza di quasi cinque anni dal sisma, sappiamo che, nonostante l'abbondanza di perizie e progetti fino ad allora prodotti, i lavori nella Casa Consistorial non erano stati ancora intrapresi, dal momento che i componenti del Consiglio municipale chiedevano di prendere gli opportuni accorgimenti per riparare la facciata, nominando a tale scopo ancora una volta un'apposita commissione che, sulla base delle proposte presentate, avrebbe dovuto individuare la migliore soluzione⁵³.

Le già precarie condizioni del complesso si aggravarono a causa del verificarsi di nuove scosse sismiche (6 ottobre 1834) e di piogge particolarmente intense susseguitesi durante tutto il mese di ottobre del 1834⁵⁴, che provocarono la chiusura dell'edificio e la necessità ancora una volta di trasferire la sede municipale. Allo scopo di valutare i danni venne nuovamente coinvolto Sánchez Osorio, il quale

51. I lavori sarebbero stati eseguiti a condizione che il Consiglio avesse concesso all'appaltatore il diritto di stabilire un granaio o Almuñí per un periodo pari a 15 anni. AMC, *Libro de Actas 1836, Sesión ordinaria*, 2 gennaio 1836, c. 14r.

52. AMC, *Libro de Actas 1836, Sesión extraordinaria*, 5 gennaio 1836, cc. 17r-v.

53. «El estado ruinoso en que se encuentra la galería y fachada de estas casas consistoriales afeando sobre manera además del peligro que amenazan la entrada marítima de esta Plaza por todo lo que piden se tomen las disposiciones oportunas para precaver las desgracias que pueden asignarse y para que por el propio decoro de esta corporación sean reparadas con el menor coste posible, manifestando igualmente otros señores se nombre una Comisión para que con vista de los planos y antecedentes vean el mejor medio de reparar tan urgente ruina». AMC, *Libro de Actas 1834, Cabildo ordinario*, 17 febbraio 1834, cc. 78r-v.

54. MONTES BERNÁRDEZ 2010.

fu invitato a eseguire un ulteriore sopralluogo⁵⁵. Dalla perizia elaborata dall'architetto comunale emerge come la situazione non fosse molto diversa da quanto già osservato in precedenza, a meno di nuovi dissesti verificatisi in corrispondenza della galleria, per i quali si rendeva necessario «*rejuntar y recuñar los arcos, reconocer los pies de los puntales, así como apuntalar y limpiar de hierba la cubierta*»⁵⁶, un intervento limitato (il cui costo era di soli 200 *reales*), la cui esecuzione venne deliberata dal Consiglio municipale già il giorno successivo (30 ottobre 1834)⁵⁷.

Ciononostante, appena un mese dopo, nuovi crolli indussero a convocare ancora una volta l'architetto municipale, il quale evidenziò che «*en la fachada se notan nuevos quebrantos de mucha consideración en términos que va caminando a pasos agigantado a su total ruina, pues los puntales que la están sosteniendo desde el año de 1829 [...], no se puede confiar en ellos*», raccomandando pertanto l'immediato sgombero dell'edificio, che di fatto avvenne il 29 novembre 1834⁵⁸.

La difficile situazione nella quale versava il complesso architettonico raggiunse il culmine poco tempo dopo, quando il 14 maggio 1836 il proprietario di un edificio limitrofo, esprimendo le sue preoccupazioni per i problemi strutturali dell'edificio – che avrebbero potuto arrecare danno all'immobile di sua proprietà – chiese e ottenne dal Tribunale *de Primera Instancia* di Cartagena di ordinare i lavori di demolizione della Casa Consistorial entro il termine di 15 giorni⁵⁹.

La ferma opposizione alla sentenza da parte della municipalità cittadina⁶⁰ riuscì a scongiurare la distruzione dell'edificio, ma pose ancora una volta al centro del dibattito l'urgenza di avviare al più presto i lavori di riparazione. Il 3 agosto dello stesso anno il Consiglio decise di interpellare ancora una volta Sánchez Osorio al fine di redigere un nuovo progetto – che di fatto venne attuato – sostanzialmente

55. AMC, *Libro de Actas* 1834, *Cabildo ordinario*, 20 ottobre 1834, c. 307v e AMC, *Expediente* CH02149-00012, 20 ottobre 1834, c. 29r.

56. AMC, *Expediente* CH02149-00012, 29 ottobre 1834, c. 29r.

57. AMC *Libro de Actas* 1834, *Cabildo ordinario*, 30 ottobre 1834, cc. 314r-v.

58. AMC, *Expediente* CH2149_00012, 29 novembre 1834, cc. 32r-33r. Va ricordato che la sede municipale era stata ristabilita nella *Casa Consistorial* il 15 febbraio 1831 e che il 29 novembre 1834 fu nuovamente trasferita in un edificio situato in *calle Mayor* n. 17. È inoltre documentato che nel 1835 si cercò di appaltare, senza alcun esito, i lavori, sulla base del progetto elaborato da Polo y Pavía. AMC, *Libro de Actas* 1835, *Cabildo ordinario*, 15 gennaio 1835, cc. 27v-28 r.

59. AMC, *Libro de Actas* 1836, *Sesión ordinaria*, 14 maggio 1836, cc. 177r-v.

60. L'autorità municipale sosteneva l'impossibilità di potere riedificare la fabbrica, nonostante gli sforzi fatti fino ad allora per intraprendere i lavori. *Ivi*.

coincidente con quanto presentato precedentemente (21 febbraio 1831) dallo stesso architetto⁶¹, a meno di ulteriori lavori di parziale rifacimento del tetto soprastante la galleria⁶².

Il cantiere si avviò soltanto il 15 febbraio 1837⁶³, grazie anche al contributo economico della *Junta de Sanidad* – istituzione che aveva sede nel medesimo complesso – e si concluse intorno al 20 maggio 1837, consentendo il successivo 25 maggio il ritorno definitivo all'antica sede⁶⁴.

Ebbe così termine la lunga vicenda post sisma relativa al restauro del Municipio di Cartagena, un edificio che nonostante i travagliati eventi che lo interessarono nel corso degli anni, continuò a rappresentare il governo civico della città fino al 1893, data, come già ricordato, della sua integrale demolizione.

Conclusioni

Dall'esame delle fonti archivistiche, costituite da una copiosa documentazione grafica e scritta inedita, è stato possibile ricostruire le vicende post terremoto che interessarono l'antica Casa Consistorial di Cartagena attraverso lo studio delle perizie e dei progetti predisposti per il suo consolidamento e restauro.

Nonostante il ruolo strategico rivestito dall'edificio per la città, in quanto sede dell'autorità municipale, dovettero passare quasi dieci anni tra il verificarsi delle scosse che provocarono danni consistenti alla fabbrica e l'avvio dei lavori, un arco cronologico abbastanza lungo durante il quale si succedettero almeno quattro proposte elaborate da altrettanti professionisti. Se i progetti di Bolarín García e di Martínez Mancebo si limitavano a interventi parziali, quelli di Sánchez Osorio e di Polo y Pavia affrontavano il tema della ricostruzione integrale della facciata principale. Tra le proposte analizzate la più interessante è dovuta a Martínez Mancebo, significativamente testimoniata da un disegno, che prevedeva il consolidamento del loggiato sul fronte principale con un incatenamento attraverso barre in ferro nelle due direzioni. Sebbene lo stato attuale delle conoscenze non consenta

61. Si fa riferimento alla seconda proposta di Sanchez Osorio, il cui costo ammontava a 14.030 *reales*.

62. AMC, *Expediente* CH02149_00012, c. 46r. Questi ulteriori interventi avrebbero comportato altri 2000 *reales* in più rispetto al preventivo iniziale.

63. AMC, *Libro de Actas* 1837, *Cabildo ordinario*, 16 de marzo de 1837, cc. 93r-v.

64. AMC, *Libro de Actas* 1837, *Sesión ordinaria*, 20 de mayo 1837, c. 159. Ciononostante rimarrà in sospenso la riparazione della torre, i cui lavori saranno conclusi soltanto nel maggio del 1839, a distanza di dieci anni dal terremoto. AMC, *Libro de Actas* 1839, *Sesión ordinaria*, 18 maggio 1839, c. 155v. L'importo dei lavori per il consolidamento della *Casa Consistorial* fu di 21.578 *reales*. AMC, *Libro de Actas* 1837, *Cabildo ordinario*, 2 agosto 1837, cc. 264r-265v.

di verificare l'applicazione di simili presidi antisismici in Spagna, è possibile istituire dei confronti con analoghe esperienze coeve in contesti geografici differenti. In questo senso può essere ricordato come in Sicilia – territorio notoriamente sismico, che nel corso dei secoli aveva sperimentato eventi tellurici distruttivi (1693, 1783 per citare solo quelli più catastrofici) – dopo il terremoto del 1818 che colpì l'area etnea furono avanzate analoghe proposte di consolidamento degli edifici, come testimoniato, a titolo esemplificativo, dal loggiato di San Benedetto ad Acireale, per il quale fu previsto un incatenamento con barre di ferro nelle due direzioni⁶⁵.

La diversità di opinioni sulle modalità di intervento da attuare nella Casa Consistorial manifestata da Sánchez Osorio e Bolarín García, affermati professionisti di solida preparazione tecnica e comprovata esperienza – come testimonierebbe la loro qualifica di architetti titolari rispettivamente delle città di Cartagena e Murcia – dimostra come a quelle date probabilmente non fossero ancora stati stabiliti criteri chiari per il consolidamento e il restauro delle fabbriche in chiave antisismica, una circostanza almeno in parte spiegabile se si tiene in considerazione che la maggioranza dei tecnici coinvolti stava affrontando per la prima volta gli effetti di un forte terremoto.

La vicenda esaminata, in definitiva, contribuisce a restituire uno spaccato significativo della cultura costruttiva della prima metà dell'Ottocento e aggiunge un ulteriore tassello alla conoscenza di una fabbrica, oggi perduta, certamente rilevante nell'ambito del contesto urbano cittadino, consentendo l'acquisizione di una serie di informazioni relative alla sua storia e alla sua realtà materica.

65. Archivio Storico Comunale di Acireale, Fondo Antico, *Corte dei Giurati*, v. 26, relazione degli ingegneri comunali Giovanni Maddem e Francesco Di Paola Patanè del 28 febbraio 1818, cc. 231r-232v.

Bibliografía

- AMADOR DE LOS RÍOS 1889 - R. AMADOR DE LOS RÍOS, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Murcia y Albacete, Daniel Cortezo y C^ª, Barcelona 1889.
- ARBAIZA BLANCO-SOLER, HERAS CASAS 2000 - S. ARBAIZA BLANCO-SOLER, C. HERAS CASAS, *Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in «ACADEMIA: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 2000, 91, pp. 79-238.
- CALVO GARCÍA-TORNELL, CANALES MARTÍNEZ 2009 - F. CALVO GARCÍA-TORNELL, G. CANALES MARTÍNEZ, *Una planificación urbanística antisísmica en el siglo XIX y su evolución posterior*, in «Murgetana», 2009, 121, pp. 191-208.
- FERRÁNDIZ ARAÚJO 2006 - V. FERRÁNDIZ ARAÚJO, *El Palacio Consistorial de Cartagena. Su arquitectura y construcción*, Ayuntamiento de Cartagena, Concejalía de Cultura, Cartagena 2006.
- FERRÁNDIZ ARAÚJO 2015 - V. FERRÁNDIZ ARAÚJO, *El Palacio Consistorial de Cartagena, ejemplo de la arquitectura institucional en la España del cambio de siglo XIX-XX*, in «P+C. Proyecto y Ciudad», 2015, 6, pp. 19-32.
- HERNÁNDEZ ALBADALEJO 2000 - E. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte, ciudad y Arquitectura en Cartagena del Barroco*, in MAS GARCÍA 2000, pp. 351-398.
- HERNÁNDEZ GARCÍA 2009 - J. DE D. HERNÁNDEZ GARCÍA, *La musealización del castillo de San Juan de las Águilas (Águilas, Murcia)*, in «Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia», 12, 2009, pp. 201-224.
- LARRAMENDI 1829 - J.A. LARRAMENDI, *Memoria y relación circunstanciada de los estragos que la terrible catástrofe de los terremotos de 21 de marzo y siguientes, principalmente el del sábado santo 18 de abril hasta el presente día, han causado en Torreveja y demás pueblos de la Gobernación de Orihuela y sus inmediaciones, en la ciudad de Murcia y algunos pueblos de la provincia de este nombre*, Imprenta Real, Madrid 1829.
- MADOZ 1850 - P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Región de Murcia, Madrid 1850.
- MARTÍN CAMINO 2018 - M. MARTÍN CAMINO, *La colección epigráfica romana del antiguo Palacio Consistorial de Cartagena a finales del siglo XIX: deconstrucción de una destrucción*, in «Mastia. Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena», 2018, 14, pp. 113-174.
- MARTÍNEZ DE AZCOITIA, MEDIAVILLA, CASAL 1924 - M. MARTÍNEZ DE AZCOITIA, J. MEDIAVILLA, F. CASAL, *El libro del patrimonio de Cartagena y catálogo de los bienes de propios del Excmo Ayuntamiento*, B. Jiménez, Cartagena 1924.
- MARTÍNEZ LÓPEZ 2016 - J.A. MARTÍNEZ LÓPEZ, *Cartagena plaza fuerte 1503-1996*, Ministerio de Defensa. Instituto de Historia y Cultura Militar- Museo histórico Militar de Cartagena, Cartagena 2016.
- MAS GARCÍA 2000 - J. MAS GARCÍA, *Historia de Cartagena*, 8 voll., Ediciones Mediterráneo, Murcia 2000.
- MERLOS MARTÍNEZ 1999 - A. MERLOS MARTÍNEZ, *José Agustín de Larramendi (1769-1848): ingeniero urbanista*, in G. CANALES MARTÍNEZ (a cura di), *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*, Pictografía, Murcia, pp. 103-113.
- MONTES BERNÁNDEZ 2010 - R. MONTES BERNÁNDEZ, *Desastres naturales en la Región de Murcia 1800-1930*, in «Murgetana», 2010, 122, pp. 141-165.
- NICOLÁS GÓMEZ 1993 - D. NICOLÁS GÓMEZ, *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia 1993.

- PÉREZ ROJAS 1986 - F.J. PÉREZ ROJAS, *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura*, Editora Regional de Murcia, Murcia 1986.
- PONZOA 1829 - J.A. PONZOA, *Memoria sobre el terremoto, leída a la Real Academia de Murcia en la sesión de 22 de mayo de 1815*, Ibarra, impresor de cámara de S.M., Madrid 1829.
- RUBIO PAREDES 2000 - J.M. RUBIO PAREDES, *Historia de las torres vigías de la costa del reino de Murcia (ss. XVI-XIX)*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 2000.
- RUBIO PAREDES 2008 - J.M. RUBIO PAREDES, *Proyecto, construcción y problemas estructurales del edificio del Ayuntamiento de Cartagena*, Concejalía de Cultura, Cartagena 2008.
- SCIBILIA, LA SPINA 2019 - F. SCIBILIA, V. LA SPINA, *Ciudad y arquitectura después del terremoto del 1829 en el área de la Vega Baja del Segura y la Región de Murcia*, in S. HUERTA, E. REDONDO MARTINEZ, I.J. GIL CRESPO, P. FUENTES (a cura di), *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la construcción* (Soria, 9-12 ottobre 2019), 2 voll., Instituto Juan Herrera Madrid, II, pp. 1023-1032.
- TORNEL COBACHO 1996 - C. TORNEL COBACHO, *Manual de historia de Cartagena*, Ayuntamiento de Cartagena, Cartagena 1996.
- TORNEL COBACHO 2000 - C. TORNEL COBACHO, *La institución Municipal en Cartagena. Evolución histórica y organizativa*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Murcia 2000.
- TORNEL COBACHO 2001 - C. TORNEL COBACHO, *El Gobierno de Cartagena en el Antiguo Régimen 1245-1812*, Ayuntamiento de Cartagena, Cartagena 2001.



Le superfici esterne negli edifici residenziali progettati da Giuseppe Terragni. Intonaci, rivestimenti in pietra e elementi prefabbricati alla prova del tempo

Marta Casanova (Università degli Studi di Genova)

Partendo dall'analisi della documentazione archivistica, bibliografica e dall'osservazione diretta degli edifici, il saggio analizza le superfici di finitura degli edifici residenziali progettati da Giuseppe Terragni per comprenderne le scelte formali e tecnologico-costruttive, gli esiti in cantiere e le modifiche che tali finiture hanno subito nel tempo. Giuseppe Terragni, dal 1927 al 1943, ha progettato e realizzato, da solo o in collaborazione con architetti come Pietro Lingeri e Alberto Sartoris, nove edifici destinati ad abitazioni plurifamiliari e due ville monofamiliari. Per le finiture esterne delle sue architetture sperimenta diverse soluzioni: finiture ad intonaco, rivestimenti lapidei in lastre di grandi dimensioni e in elementi più piccoli oltre a un rivestimento in elementi prefabbricati in graniglia di cemento. Nonostante la dichiarata volontà di Terragni di realizzare finiture durevoli, che potessero resistere all'azione degli agenti atmosferici, la maggior parte hanno subito modifiche e trasformazioni.

The Outer Surfaces of the Residential Buildings Designed by Giuseppe Terragni. Plasters, Stone Cladding and Prefabricated Elements to the Test of Time

Marta Casanova

The cladding surfaces form the external layer which, together with the shape and the volume composition, characterises and defines the architecture of a building. With their protective role from aggressive agents and their architectural design expression, they are the visible and value-carrying part of the building but, at the same time, a fragile part subject to degradation and transformation.

Giuseppe Terragni, one of the most representative figures of Italian architecture between the two world wars, designed and built nine buildings intended for multi-family dwellings and two single-family villas between 1927 and 1943. Except for the Novocomum, the first residential building designed by Terragni, which met great critical acclaim in Italy and abroad, these buildings, considered to be “minor” works, have not been the subject of in-depth studies (fig. 1).

The research is based on the exploration of archival sources in relation to the direct investigation on the case studies examined¹.

The aim of this work, which starts from the research carried out during the PhD Course in Preservation of the Architectural Heritage of Polytechnic of Milan², is to highlight the residential

1. At this stage of the research, it was not possible to perform a campaign of chemical-physical analysis of the plasters. This study, however, can be considered a basis for the future choice of possible sampling points.

2. The research has been carried out within a framework of a PhD thesis in Conservation of Architectural Heritage (XXXII cycle) at the Polytechnic of Milan, Coordinator Maria Cristina Giamb Bruno, with supervisor Stefano Francesco Musso

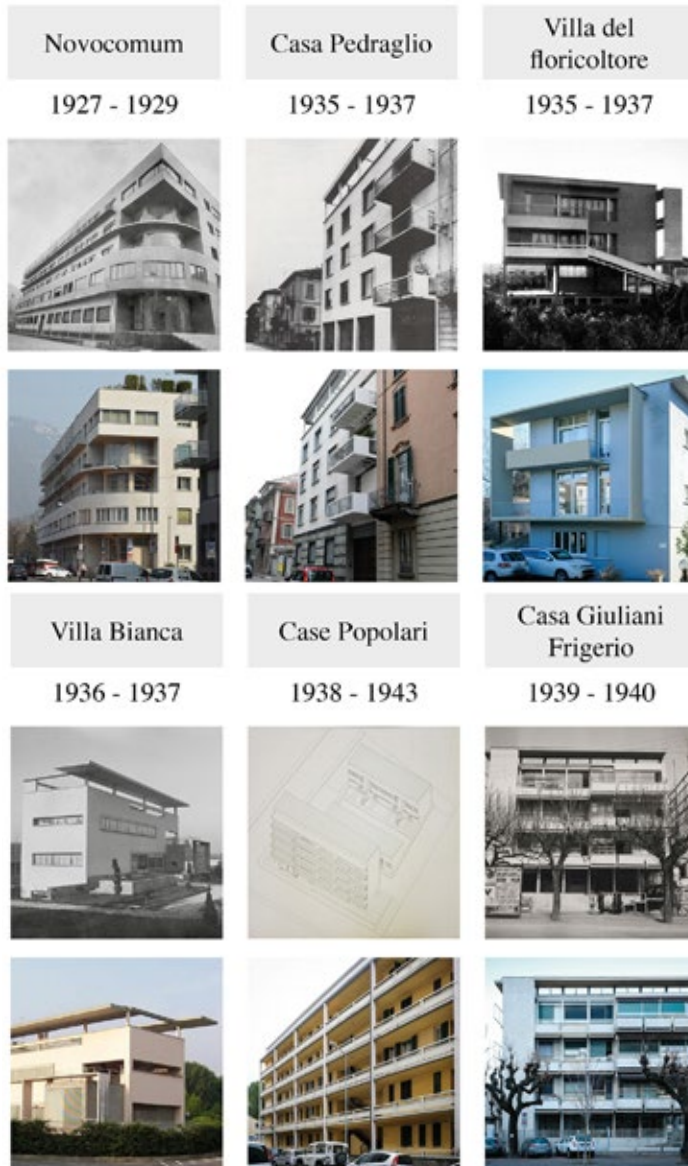


Figure 1. The residential buildings designed by Giuseppe Terragni in Como and Seveso. Picture at the end of the construction; for the Social Houses planned by Giuseppe Terragni in Via Anzani there are no pictures at the end of construction (AGT, photographs, Novocomum, Casa Pedraglio, Villa del Floricoltore, Villa Bianca, Casa Giuliani Frigerio – AGT, Social Houses, drawings) and current (photo M. Casanova, 2019). For the buildings designed in Milan see figure 3.

buildings of Giuseppe Terragni, in particular their outer surfaces, to know and understand their history which certainly did not end when they were built. The reconstruction of the material history of these architectures is one of their essential prerequisites for their desirable future preservation. The direct examination of the buildings, together with the reading of the written and documentary sources that refer to them, has made it possible, in most of the cases analysed, to recognise the elements and materials envisaged in Terragni's projects and those added or replaced in later phases of the buildings' life. This research, moreover, means to be a contribution offered to the owners, building administrator and future designers of possible new interventions, first and often sole guardians of this fragile heritage, so that future interventions are always aimed at the conservation and the correct maintenance of the outer surfaces of the analysed buildings. This is to avoid further losses of the material consistency and architectural features of the buildings analysed, in addition to those already suffered in other cases.

Starting with the Terragni Archive (AGT)³, the research was extended to the archives which collect the authorization and planning documentation for the design, the construction and all the subsequent transformation of the building: Historical Civic Archive of the Municipality of Como (Archivio Storico Civico del Comune di Como, ACCo), Civic Archive, "Cittadella degli Archivi" of the Municipality of Milan (ACM), Archives de la Construction Moderne of Losanna (ACMo), Aler Archives (Archivio Aler, AAI) and the archives of the bodies responsible for the protection of some of the buildings analysed.

For the outer finishes of his architectural works, Giuseppe Terragni experimented with different solutions, most of which seemed to tend to the achievement of that smooth and uniform surface sought by the architects of the Modern Movement, also using materials other than plaster.

Regarding the use of marble cladding, Giuseppe Terragni himself expressed a positive opinion in the magazine «Quadrante»: «foreign architects visiting our rationalist buildings have often noticed the widespread use of marble we Italians make; then informed of the costs of materials and comparing them with those of their foreign "substitutes", they become aware of the favourable position that we have of being able to take advantage of a so excellent and elegant plaster»⁴. He personally stresses the fact that this cladding should not be intended as purely decorative but with a functional need opposing the «disrupting actions of the weather – rain, sun, wind, fog, ice – which characterise our climate,

and co-supervisors Giovanna Franco and Ornella Selvafolta, discussed on December 15th 2020 entitled *Construction and transformations of the architecture of Giuseppe Terragni. Residential buildings between Como and Milan*.

3. An agreement between the Department of Architecture and Urban Studies of the Polytechnic of Milan and Giuseppe Terragni's archive, Carolina Di Biase's scientific manager, has allowed the access to a large archival documentation.

4. TERRAGNI 1936, p. 51 (translated by author).

alternatively and frequently at its highest extent; a surface which resists in the best conditions»⁵, thus focusing on the use of this cladding against degradation causes in particular referring to Como, which according to Terragni has always been accompanied by strong gusts of wind. When illustrating the project for the Casa del Fascio in Como, Terragni justified the use of stone cladding, which was imposed on him when the building site had already begun, through functionality.

The stone is one of the materials used by the architects of the period to express both the continuity with the past and the values of tradition, and the dialogue with modernity⁶.

In the Italian architecture of the 1930s, the thin stone cladding «takes on the role of a layer which qualifies the image of the building and protects the space contained»⁷, but in some cases (Casa del Fascio di Lissone, Casa Giuliani Frigerio a Como) Terragni moves away from the concept of the smooth plaster or stone cladding, proposing «marble mosaic» coatings⁸ and one of the first Italian experiment of prefabricated elements in “grit”⁹.

The decision to vary the technical and formal solutions or the external finishes of the examined buildings could depend on the fact that Giuseppe Terragni faced many difficulties in obtaining the designed works carried out in a workmanlike manner and within the timeframe required. In fact, Terragni studied and designed the construction details of his buildings on site (cladding, finishes and doors and windows) and this fact provoked several problems during the construction and installation phases and, consequently, lead to severe disputes with suppliers and customers.

Large smooth surfaces: plasters and stone cladding

In the design of his first residential building in Como, the Novocomum, built between 1928 and 1930 with 34 flats and 6 office rooms distributed on five floors, Terragni chose a plaster with marble powder smoothing paste¹⁰; the information about colours can be deduced from the observation of the original maquette (main body in light noisette colour and openings in orange) kept in the Terragni Archive, and from the descriptions in the articles published when the building site was just finished. For

5. *Ibidem*.

6. See the use of the stone cladding in Casa del Fascio in Como, by Terragni himself, in Palazzo delle Poste in Bologna or in the one in Naples.

7. BERTOLAZZI 2015, p. 38 (translated by author).

8. ACCo, Building permits, 301/37, Request for project approval, March 28 1939.

9. AGT, Faldone 6, Casa Pegraglio, D_681, Assignment, June 25 1935.

10. Due to following modifications, today it is not possible to see this plaster or even to take samples of it.

the base, up to the height of the lateral stairs, Terragni chose a cladding in Saltrio stone, a sedimentary limestone from the province of Varese already used in Como in previous centuries for the building of the basilicas of San Fedele and San Giorgio. The slabs, with maximum dimensions of 1 m by 1.4 m and a thickness of 3 cm, are laid in cement mortar without the use of pins or clips (figs. 2a-e).

To the north wall, it is applied a protective water-repellent siloxane coating (Silexore), already considered in the project phase¹¹. In the buildings later designed by Terragni, he experimented different solutions to protect the walls most exposed to weather conditions, that seemed to aim at a better formal result which would not deteriorate in the short term.

Probably because of the problems arisen with the big plastered surfaces during the construction of Novocomum, which led him to apply, at the end of the construction, a protective water-repellent siloxane coating (Silexore) to the North wall, which is more exposed to all kind of weather conditions, Terragni experimented with different solutions for his following buildings that seemed to aim at a better formal result which would not deteriorate in the short term.

The five apartment buildings designed with Pietro Lingeri and built in Milan between 1933 and 1938 (fig. 3): Casa Ghiringhelli¹², Casa Toninello¹³, Casa Rustici¹⁴, Casa Lavezzari¹⁵ and Casa Comolli Rustici¹⁶, are located in the area in the North of the historic centre between Corso Sempione, the Isola district and Morbegno square to the East. For these buildings it was not possible to consult the planning documentation, which had been lost in the bombing of Lingeri Study in Milan, but the information was taken from the design documentation filed for the building permit¹⁷, from articles in magazines of the period and from observation of the current state.

Although these buildings were designed almost at the same time, the choices, even for the exterior cladding, were different.

The large tripartite façade of Casa Ghiringhelli, which overlooks the square, as well as the two side façades, were finished at the end of the construction site with Duralbo plaster with marble

11. The use of this protective material is included in the estimate, probably drawn up in 1928: «Silixor on the north façade - square metres 1333.50 - € 6.00 - € 8001.00,00» (AGT, F5, Novocomum, Project in Town Hall).

12. Piazzale Lagosta, 2, a seven-floor building with flats to rent built on an area of 457 square metres, with commercial premises on the ground floor.

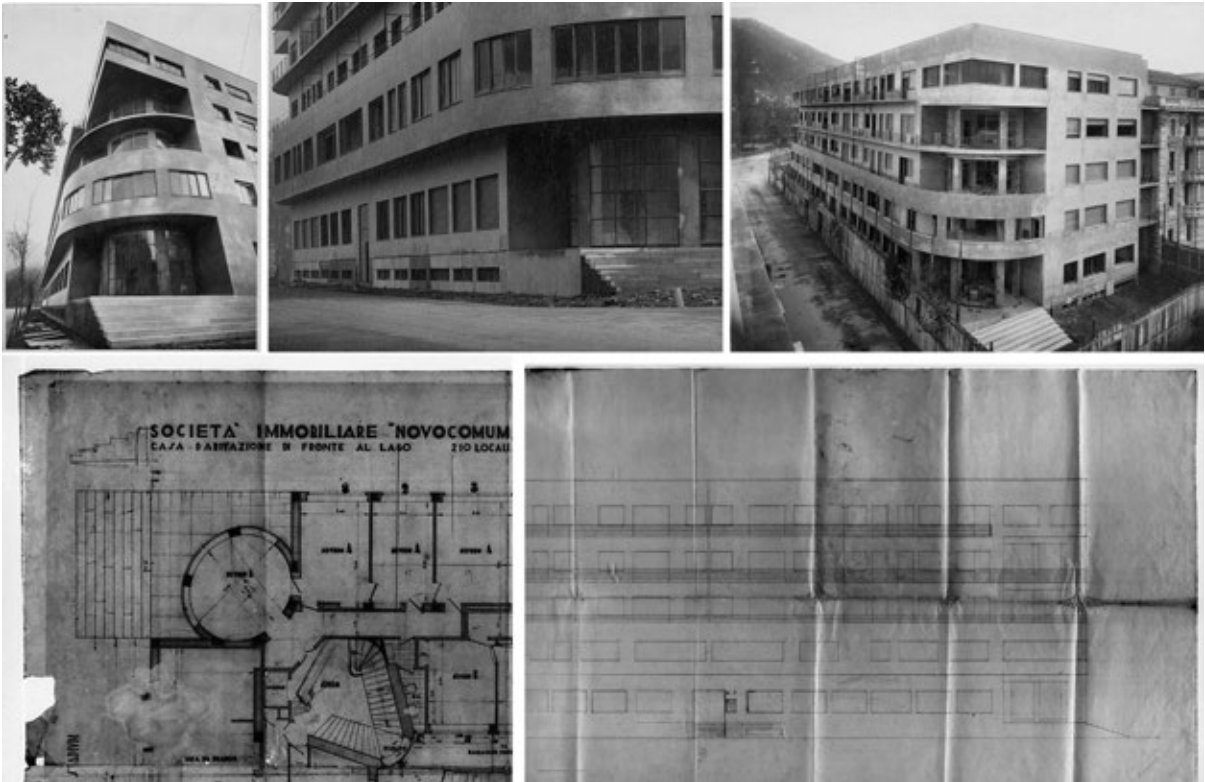
13. Via Perasto, 3, a four-floor building with three rental accommodations per floor.

14. Corso Sempione, 36, a seven-floor building with a volume of approximately 20.000 cubic metres.

15. Piazza Morbegno, 3, five-floor building for rental flats and the ground floor dedicated to commercial activities.

16. Via Guglielmo Pepe, 32, rental apartment building consisting of a seven-storey and a three-storey block.

17. The file containing Casa Rustici's authorisation documentation is currently missing.



Figures 2a-e. Como, Novocomum apartment building exteriors during the final phases of the construction (AGT, photographs, Novocomum, 08/020/C/S - 08/015/E/S - 08/030/C/S), floor plan (AGT, F5, Novocomum, drawings, 6/040/B1/S/E) and elevation (AGT, F5, Novocomum, drawings, 6/041/B2/S/E) with indications of the dimensions and arrangement of the cladding slabs of Saltrio stone basement and stairs.



Figure 3. Map of the area in the North of the historic centre of Milan, with identification of the five residential buildings designed by Terragni and Lingeri. Photographs of the buildings at the end of the constructions (AGT, photographs, Casa Rustici, Casa Ghiringhelli, Casa Toninello, Casa Lavezzari, Casa Comolli Rustici).

powder and cement, produced by the Società Istriana dei Cementi with headquarters in Pola, light havana for the bottoms and grey for the overhangs and loggias¹⁸. On the ground floor there is a cladding of black serpentine stone slabs, while the “detailed description of the works” in the application for planning permission¹⁹ indicated a cladding of Musso marble, a white-grey marble from the Musso quarries near Como.

The slabs, 50 or 95 cm wide, 111 cm high and 2 cm thick, arranged partly horizontally (between the shop windows) and partly vertically (at the top of the ground floor), were laid with a bed of cement mortar without clips or hooks (figs. 4a-b).

In the almost contemporary construction of Casa Toninello, a more modest building not far from Casa Ghiringhelli, Terragni and Lingeri used the same materials. The façade has a central bow window, the entrance on the left-hand side and the top floor set back with a large terrace surmounted by a canopy framing it within the façade.

The finishes are made of ground Duralbo plaster in a colour that is described as “natural” in the publications of the construction period²⁰. From the external image of the building at the end of the works, there does not seem to have been any difference in colour, which is currently very pronounced, between the bow window and the walls set back at the sides. The central portion of the building on the ground floor and the blind infill of the lower strip of the fence closing the setbacks are clad with serpentine stone slabs measuring 65 cm by 91 cm and 2 cm thick arranged horizontally.

The façades of Casa Rustici feature alternating plastered portions, limited to the mirrors framed by the outline of the stone-clad structural grid, and continuous stone cladding on the base and the transversal body in Via Mussi.

In this case too, the architects chose the paste coloured Duralbo plaster described in the «Casabella» article of 1935²¹, whose presence was confirmed by the analyses carried out during the restoration work on the facades in the 1990s described in Alberto Artioli’s essay in «Arkos»²².

Unlike the other Milan buildings, Terragni and Lingeri opted for a light-coloured, uniform stone cladding with small to medium-sized slabs for the main body of the Lavezzari house, the design of which, together with that of the Comolli Rustici house, began when the other three Milan residential buildings were already under construction, leaving the plaster finish, whose colour is described as

18. *Quattro case in Milano* 1935.

19. ACM, Casa Ghiringhelli, P.G. 153052 -1935, Application for building permit, December 29th 1933.

20. *Quattro case in Milano* 1935.

21. *Ibidem*.

22. ARTIOLI 1991a.



Figures 4a-b. On the left, detail of the cladding slabs on the ground floor of Casa Ghiringhelli, on the right, detail of the cladding slabs of Casa Toninello in the same material (photo M. Casanova, 2020).

“yellowish” in a document of 1950²³, only for the two bow windows on the side elevations. The request for building permission, signed by the owner and Lingeri, describes the «cladding in Trani stone for all the height of the front facing Piazza Morbegno including the sides up to the height of the 1st floor»²⁴. From the file concerning the building, in the monograph on Pietro Lingeri’s work, it emerges that at an earlier stage in the design process the cladding was planned in polished concrete slabs²⁵ but that later slabs of Botticino marble were used, which are still partially present on the ground floor.

Also for the last Milan building designed with Lingeri, Casa Comolli Rustici, a building apparently composed of two separated volumes, actually strongly connected in plan, the designers chose a Duralbo plaster finish with the exception of the base, which is clad in marble slabs (the lithotype is not indicated in the publications at the time of construction or in the documents drawn up for the building permit; close observation does not seem to correspond to any of the stones used for the cladding of the other buildings analysed) with maximum dimensions of 158 cm high by 139 cm wide and 2 cm thick²⁶.

The outer and inner surfaces of Villa del Floricoltore are plastered; in the documents there is no indication about the colours used, apart from the first description of the design submitted to the Municipality for the building permission, in which Terragni declares that «the façades will be carried out with petrifying plaster in a light colour»²⁷. Terragni chose a plastered finish also for the second villa he designed and built, Villa Bianca in Seveso, and the stone cladding is limited to the jutting body.

The plastered finish of the villa was one of the elements which caused problems for the designer on site; in a letter, the owner and cousin Angelo Terragni, referring to the repairs carried out by the company in charge of the painting of the building, said «it takes a lot of nerve to go over plaster that has already peeled off and he perfectly knows I have to do it again»²⁸ and blamed the product «that is too strong for civil plaster» as the cause of these detachments, adding that in spring he intended

23. ACM, piazza Morbegno, 3, p.g. 54148-1951, Project for decoration of elevations, October 25 1950.

24. ACM, piazza Morbegno, 3, p.g. 152797-1936, Application for building permit, November 24 1934 (translated by author).

25. BAGLIONE, SUSANI 2004, p. 220.

26. The dimensions of the slabs were confirmed by direct survey.

27. ACCo, Building permits, 44/40, Application for building permit, July 31 1936.

28. AGT, Faldone 4, Villa a Seveso, S12, Update on repair works, description of the problems, December 4 1937 (translated by author).

to «completely peel off the civil plaster and apply cement coatings»²⁹. Angelo Terragni puts the problems of the plaster down to the choice made by the contractor and by Giuseppe Terragni of a «weather-resistant washable silicate' paint finish»³⁰.

Concerning the outer cladding of the projecting body, Terragni asked at first for an estimate for the cladding with white and grey bush-hammered and split white and grey beola slabs³¹ and a few months later, during the building phase in progress, he asked the same company (Fratelli Gerletti) for an estimate for the supply of Moltrasio stone slabs, a dark grey flinty limestone, 4-5 cm thick, bushhammered, for which the contract was awarded³². The slabs are laid in alternating vertical and horizontal courses, using metal clamps³³ (fig. 5).

The two buildings of the council houses in Via Anzani do not show any stone cladding. All the outer surfaces are plastered and painted except for those made of concrete, which have been left exposed.

An analysis of these buildings shows that Terragni limited the use of stone cladding in almost all cases, probably also for cost reasons, to the basement parts or parts emerging from the main outline of the building. The choice of stone cladding, in terms of lithotype, format, thickness and finish, is varied, even though the buildings were built in a short space of time³⁴.

The decision to use Duralbo plaster for the finishes on the Milan buildings, which guaranteed resistance and durability, is certainly significant and could be due to the problems previously encountered with Novocomum plaster, as well as the massive advertising in the main technical and architectural magazines.

29. *Ibidem*.

30. AGT, Faldone 4, Villa a Seveso, S78, Invoice for weatherproof washable silicate paint, December 31 1937 (translated by author).

31. AGT, Faldone 4, Villa a Seveso, S35, Quotation for cladding in bush-hammered and split white and bush-hammered and split grey beola slabs, September 15 1936.

32. AGT, Faldone 4, Villa a Seveso, S33, Ordered supply of Moltrasio slabs for external house cladding, December 1 1936.

33. The supplier's estimate specifies that each slab is to be supplied with «two recesses for cambre» (AGT, Folder 4, Villa a Seveso, S34, Estimate for the supply of stone cladding, Fratelli Gerletti, Como, November 12 1936).

34. Duralbo, produced by Società Istriana dei Cementi, is an artificial Portland cement obtained by clinkering kaolin and marl in rotary kilns. «In addition to pure white, it allows for bright and delicate colours to be obtained, which are impossible to achieve with ordinary cements; it guarantees casting perfection, beauty, strength and durability» (Duralbo advertising brochure, Milano 1933) (translated by author).

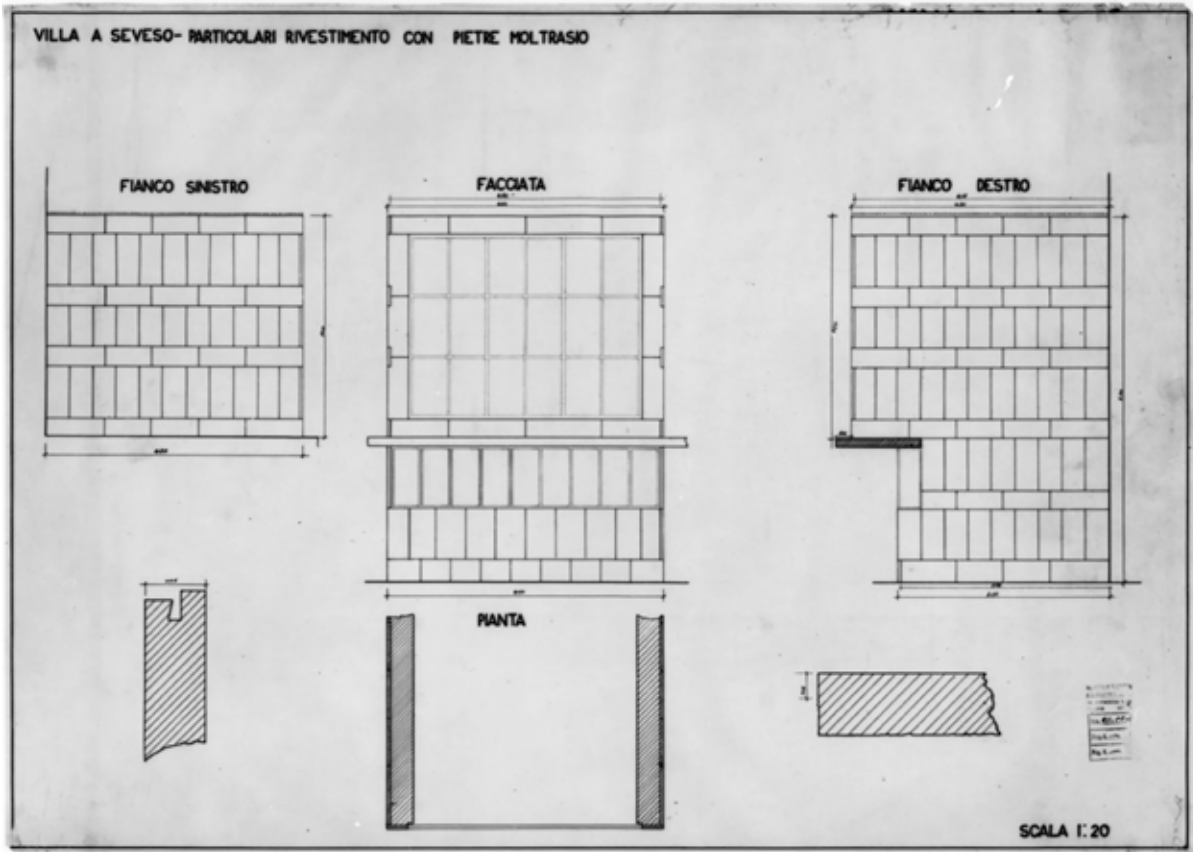


Figure 5. Seveso, Villa Bianca. Detail of the cladding with Moltasio slabs. AGT, f 4, Villa a Seveso, drawings, 39/016/C1/D/L.

A prefabricated cladding for Casa Pedraglio

At the end of 1934, Terragni was commissioned to build a flat-to-rent building, of modest dimension, which would have to be built in two subsequent lots in Como, in an expanding area of the city, to the south of the historic centre. It is unusual that Terragni decided to experiment with an innovative cladding just in this building, which is more modest than the others, at an early stage of the project. The report attached to the application for planning permission describes the building, which will be made of brick masonry on reinforced concrete foundations, with the façade facing via Mentana clad in «concrete slabs cast on site and laid with clamps and poured with cement mortar»³⁵ (figs. 6a-b, 7a-b).

The cladding of the main façade was designed and made of blue cement grit slabs³⁶ fixed with metal clamps to the masonry behind. The 42 prefabricated slabs, measuring 200-210 cm in width and 190 or 100 cm in height, as well as covering the façade, are folded to form the inner and outer windowsills and the jambs of the holes which jut out 12 centimetres from the outer edge of the wall. The thickness of the slabs is of six centimetres in the vertical part and is tapered by one centimetre from the end of the elements forming the sills and the jambs.

Analysing the documentation related to the planning and the work direction of the residential buildings, it was noticed that Terragni hardly ever trusts in the same company or suppliers, and always asks for different estimates before assigning the works, however in the case of the realization of this cladding, probably because of the technical difficulty of construction and innovation of the designed element, the supply was entrusted directly to the company Bianchi Battista of Villaguardia, near Como, which was given the assignment to supply the steps of the building staircase in green cement grit³⁷.

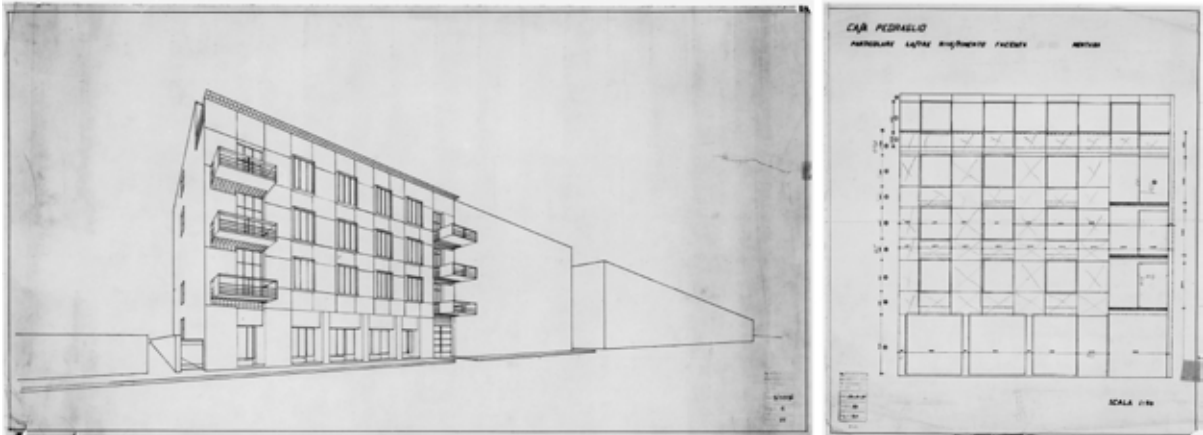
The production and the laying of the big prefabricated slabs take place from bottom to top with long delays, which are followed by several reminders by the designer and not without problems: at the end of the building, in a report about the works done and with notes concerning some work not performed craftsman-like³⁸, Terragni underlines that six slabs are cracked transversally, the polishing was not accurate and several rainwater seepages occurred, caused by defects in the laying and in the material.

35. ACCo, Building permits, 464/2, Allotment and start of work, March 14 1935 (translated by author).

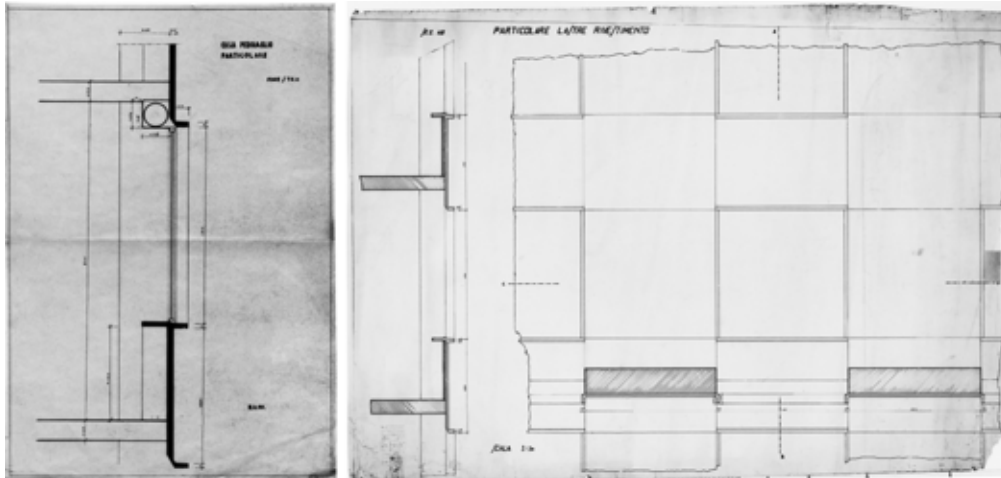
36. AGT, Faldone 6, Casa Pegraglio, D_681, Assignment, June 25 1935.

37. AGT, Faldone 6, Casa Pegraglio, D_681, Assignment, June 25 1935.

38. AGT, Faldone 6, Casa Pegraglio, D_705, Table of companies involved in the construction, amount of work, advance payments and remarks concerning work not carried out in a workmanlike manner, s.d.



Figures 6a-b. Como, Casa Predaglio. The cladding in the prefabricated elements is already present in the first drawings. On the left, the perspective of the complete planning version of the second lot, on the right the table which represents the slabs in the front. AGT, Casa Pedraglio, drawings, 43/001/D1/D/L, 43/019/C1/S/L.



Figures 7a-b. Como, Casa Predaglio. Details of the cladding elements. On the left, section of the detail of the cladding slabs in relation to the window and the rolling shutter (AGT, reference); on the right, details of the prefabricated elements in the plant, elevation and section. AGT, Casa Pedraglio, drawings, 43_007_C1_D_L.



Figures 8a-c. Laying of the cladding with marble splits. AGT, photographs, 72/043/C/S, GF043C - 72/040/C/S, GF040C - 72/041/C/S, GF041C, 14/12/1939).

Cladding with marble tesserae of Casa Giuliani Frigerio

The construction of Casa Giuliani Frigerio is the sole among the residential buildings, besides Novocomum, which was supported by photographs in every phase, probably because Terragni, after having been recalled for military service on the 5th September 1939, followed the building site through the photos and letters which his assistant Luigi Zuccoli sent him from Como daily, to which he replied proposing design solutions, variations and building details.

It is just thanks to this rich documentation that it is possible to reconstruct a time schedule of the construction work and understand the planning choices, the changes made in the approved project and the difficulties met by the designer during the building.

Since the building authorization request, Terragni specified that the «façades will be cladded with marble mosaic»³⁹. The cladding was composed by irregular-shaped marble tesserae placed vertically; these tesserae were of 2,2 cm wide and between 6 and 12 cm long; made by Ferrari company, it is laid down in horizontal bands using a support made of wooden boards where the small tesserae are preventively placed and subsequently covered with a uniform layer of cement mortar and applied to the façades (figs. 8a-c).

39. ACCo, Building permits, 301/37, Application for building permit, March 28 1939 (translated by author).

The same cladding, with the same characteristics and dimensions had been carried out few months before for the façades of Casa del Fascio in Lissone, designed by Terragni with Antonio Carminati.

Changes and permanencies

The small changes and the big transformations of the external surfaces of these buildings created, in most of cases, a dissimilarity between the consolidated image, in the building literature at the end of their construction, and the current view. The buildings are no longer only the result of Terragni's design, but they are the sum of all the small and big modifications, substitutions and tampering which have taken place during the years of life and use of these architectures; a constant change which only in some cases was slowed down by conservation interventions.

The building which underwent the most effecting change is surely the Novocomum which in 1957 had an intervention planned by Luigi Zuccoli who, after problems due to the degradation of the plaster⁴⁰, decided to apply a cladding with Botticino marble tesserae, similar to the ones used by Terragni for Casa Giuliani Frigerio, but of a bigger size and laid horizontally. Although due to technological needs, this intervention caused significant modifications both in the tone and the materiality of the outer parts. Concerning the technological details, the increase in the thickness of the outside wall cancelled the thickness of the windowsills and consequently hindered the correct distance of the rain from the façade surface.

The plaster finishing on the other buildings under analysis, in most cases coloured Duralbo plaster, have kept at least partially, even though they have been painted several times, with different colours from the original ones.

The stone cladding of the main body of Casa Lavezzari, as showed in the pictures attached to the documents for the raising⁴¹, was fixed with bosses placed on the corner of the slabs; for this kind of intervention, occurred in 1951, no building authorizations were required (figs. 9a-c). Afterwards, probably because of further problems concerning the detachment of the slabs, the cladding was removed completely. No documents have been found to testify the removal of the cladding, but from the pictures published, it is inferred that it took place between 1951 and 1985. The current cladding of the travertine base was introduced successively, while the Botticino cladding (or Trani marble) of the hall has been preserved.

40. There is no documentary evidence, but Greppi and Facchi (GREPPI, FACCHI 2016, p. 203) describe the state of deterioration of the plasterwork before Zuccoli's intervention, quoting what was said by Augusto Roda and Giorgio Cavalleri, who spoke to Zuccoli himself.

41. ACM, piazza Morbegno, 3, p.g. 54148-1951, January 8 1951.



Figures 9a-c. Milano, Casa Lavezzari at the end of the working site in 1937 (on the left, AGT, photographs, Casa Lavezzari), after the raising and the application of fixing bosses (from CARRARO 2004, p. 221) and in 2019 (photo M. Casanova, 2019).

The façades of Casa Rustici were subjected to restoration work at the beginning of the '90s. On the plastered parts, the plastic cladding, which had been applied over the Duralbo plaster, was removed, and then a paint of a colour similar to the original one was applied.

The Lasa marble of the cladding slabs showed, before the restoration, a widespread state of sulphation and many slabs presented structural problems, being cracked in several points and in some cases completely disintegrated. Moreover, many slabs did not adhere sufficiently to the wall because they bulged or because of the deterioration of the joining mortar also due to the pressure of the corroded reinforcements of the underlying structure. The intervention work included cleaning, extraction of soluble salts, bonding with silicone resins, insertion of stainless-steel dowels and replacement of some slabs that were too degraded to be preserved.

Although no relating documents were found, from accurate analysis of the stone cladding of the base of Casa Comolli Rustici is clear that in some slabs some holes had been made in order to insert some anchor pins, probably after the detachment of some slabs. The stone cladding today shows a quite good state of preservation, with a few missing portions of the slabs, near the corners of jutting elements, some fractured and disconnected slabs and a consistent deposit in the lower parts of the slabs and in the portions not subject to washing away.

Villa Bianca underwent many modifications, not always respectful of material and history, in order to be transformed into a restaurant until 1994, when after a period of abandonment, it was restored by the current owners. The plasters were in part restored and the stone cladding of the sides of the jutting body, detached and partially removed, was replaced. This intervention on the stone cladding differs from the usual practice of modern restoration which often includes the substitution of the non-intact elements even when it would be technically possible to preserve them; in fact, the Moltasio stone slabs were preserved even when cracked and relocated where possible. At present, almost thirty years after this intervention, there are some areas affected by detachments, gaps, biological patina and small cracks in the plaster, especially at the level of the terrace floor in the north-east and south-east corners. In some points, the cladding slabs of the projecting body show cracks, detachments and biological patina.

The pre-fabricated cladding of Casa Pedraglio today is white in colour and does not have evident degradation signs and from a careful observation from the ground floor any cracks and irregularities, as reported by Terragni at the end of the construction, are visible. Although no documents were found to show that the cracks had been filled and that a paint and/or protective layer had been applied to even out the surface and prevent the infiltration of rainwater, it is plausible that these operations had been carried out directly by the manufacturer to resolve the initial defect. The portion of the ground

floor cladding was removed a few years after completion of the work due to a change in the use of the premises, which were originally used as a shop.

Eighty years after its construction, the marble tesserae cladding of Casa Giuliani Frigerio has not undergone any substantial changes. The building underwent an overall renovation in the 1980s which included the consolidation and the integration of the detached cladding parts from the wall support and the integration of the few missing portions.

The external finishing is exposed to weather and run the risk of decaying quickly, especially in the buildings without eaves projections or other protective elements. As already underlined in the introduction, Terragni was aware of the fragility of the plaster finishing and also for this reason he preferred the stone cladding in other different residential buildings, but the latter not always showed itself to be more long-lasting than the plaster finishing. In fact, as can be seen from the history of these buildings, except in the case of the Novocomum, the plastered finishes have been almost entirely preserved, while most of the stone cladding, which has presented phenomena of detachment of the slabs, has been subject to intervention and removal. Since the design documentation could not be consulted, it was not possible to verify whether the recurring problems found on the stone cladding of the Milan buildings were due to the technical and formal choices of the designers or to incorrect installation.

Conclusions

The study of the buildings alongside the reading of the sources is essential for the acknowledgment and the conservation of the original elements which are the material translation of the architect's thought and formal research. In order to plan the restoration work on the finishing elements of these buildings it is necessary to remember that they are the result of the process of transition between tradition and innovation. This issue is relevant to all the buildings built in this period, which in many cases underwent intervention work which did not take into account or cancelled the traces of this evolution, as in the case of the intervention on the plasters of Klee and Kandinsky's double house in Dessau whose interior plasters were not only «based on cement and innovative materials, as announced by Gropius in a programmatic way, but also with traditional materials consisting of lime plaster with traditional aggregates and silicate-based paints» on which «the first intervention had in fact cancelled out these differences»⁴².

The problems linked to technical and formal choices adopted by the architects of the 1930s, for the stone cladding with reinforced concrete structures are numerous and they were already known

42. SALVO 2016.

at that time. The most frequent and dangerous for public safety is absolutely the detachment of the cladding slabs from the support: as early as 1940 many slabs of the fine Botticino stone cladding of the Casa del Fascio in Como were replaced, and in 1935 the Podestà of Milan, Visconti, had sent an order to the Building Owners' Union instructing them to carry out

«checks on existing buildings, laboratory tests on the slabs to be applied, certification of the methods and anchoring devices [...] while the Head of Works and Construction Service of the Ministry of Communications, Pettenati, had ordered periodical inspections on marble cladding in newly built railway stations and postal buildings»⁴³.

Furthermore it is important to consider that the vicissitudes of these buildings did not end with the project and the building site, but are also the result of fragilities and modifications that increase their complexity and cannot be erased without affecting the material that has already been partly lost or replaced.

The small amount of historical distance, basis of the preservation attention, in many cases leads to interventions which tend to restoration. As Giovanni Carbonara wrote:

«At first sight it would seem that the problem could be solved by following the usual steps of restoration, in the false hope that the slight chronological distance, which separates us from the twentieth-century works of Novecento, allows them to be entirely returned to history thanks to the wide availability of documents and photographs; a return without uncertainties, to be used as safe guide for the reintroduction of what has been lost or altered. Unfortunately, as the historiographical and philological consideration teaches us, that is exactly a false hope because in this field there are no certainties and every re-proposition, even the most exhaustive and careful, is always an act of critical interpretation»⁴⁴.

This research aimed to lay the foundations for the knowledge and conservation of these finishes and coverings, combining the exploration of archival sources with direct investigation of the buildings under study, proposing a synthesis and comparing the design events, the problems encountered on site and the subsequent transformations.

All the buildings analysed show today signs of time, use and history. The challenge for the future of these buildings is mainly to manage the transformation correctly, not to freeze the current situation or to return to the past. The architecture of the 20th century undoubtedly deteriorates rapidly and ages badly, but on the other hand

«also the imperfections, mistakes and defects, weather involuntary or in some way intentional (in this case to be meant as “transgressions” of the linguistic and technological code of the period), are part of the historical authenticity of the works and should be protected, limiting only the possible effects of further degradation»⁴⁵.

43. PORETTI 2008 (translated by author).

44. CARBONARA 2018, p. 13 (translated by author).

45. CARBONARA 2006, pp. 24-25 (translated by author).

The work on the surfaces has intensified over the last twenty years and the current tax relieves for the façade restoration and for energy savings will increase inevitably.

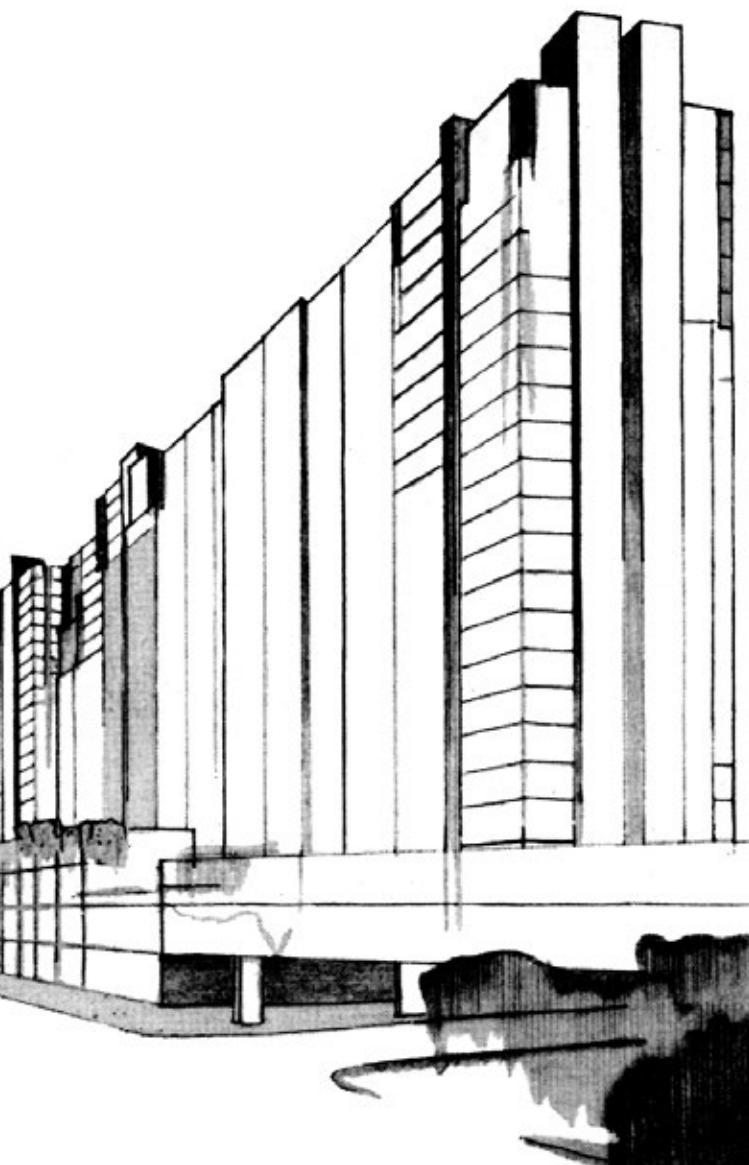
If the planning of these interventions is not respectful of the history and of the material of the buildings and it will not be preceded, as it often has been the case, by a careful analysis of the building and its sources, many of those architectures could be further transformed with the loss of material which holds their value and meaning. The proper management of the information is today in most cases⁴⁶, in the hand of the owners and of the condominium administrators who often carry out ordinary maintenance without technical support; it is therefore hoped that the attention and the studies which are being undertaken on these buildings will lead to a greater awareness of their value for those who live in them and administer them.

46. Only the Novocomum apartment building, Casa Rustici, the Villa del Floricoltore and Villa Bianca are subject to direct protection, while the social houses in via Anzani are subject to the provisions of Legislative Decree n. 42 of 22 January 2004 until the cultural interest is verified.

Bibliography

- ARTIOLI 1988 - A. ARTIOLI, *L'architettura moderna tra degrado e indifferenza. La coscienza collettiva ancora non accoglie quei monumenti*, in «Corriere della Provincia», 30 maggio 1988, p. 7.
- ARTIOLI, BELLUSCHI 1990 - A. ARTIOLI, R. BELLUSCHI, *Il "Novocomum" di Giuseppe Terragni: un'architettura colorata. Problemi di recupero del trattamento superficiale di un edificio moderno*, in G. BISCONTIN, S. VOLPIN (eds.), *Superfici di Architettura. Le finiture*, Libreria progetto editori, Padova 1990, pp. 519-528, tav. 27.
- ARTIOLI 1991a - A. ARTIOLI, *Un esempio di restauro di una architettura moderna: la casa Rustici in Corso Sempione a Milano*, in «Arkos», XIII (1991), pp. 39-44.
- ARTIOLI 1991b - A. ARTIOLI, *Monumenti del Moderno: il restauro della "Casa del Fascio" di Terragni a Como. Ovvero come sia difficile oggi sviluppare il restauro dei monumenti del moderno. La difficoltà di reperire materiali d'epoca non più in produzione. Il problema dell'adozione di nuovi materiali, mantenendo inalterato il valore delle scelte originarie*, in «Modulo», 1991, 169, pp. 274-277.
- ARTIOLI 1995 - A. ARTIOLI, *Come difendere il monumento ai caduti di Terragni a Como?*, in «Ananke. Cultura storia e tecniche della conservazione», III (1995), 12, pp. 56-57.
- BAGLIONE, SUSANI 2004 - C. BAGLIONE, E. SUSANI, *Pietro Lingeri 1894-1968*, Electa, Milano 2004.
- BAGLIONE 2004 - C. BAGLIONE, *Casa Ghirighelli*, in BAGLIONE, SUSANI 2004, pp. 192-193.
- BERTOLAZZI 1994 - A. BERTOLAZZI, *Modernismi litici 1920-1940. Il rivestimento in pietra nell'Architettura Moderna*, Franco Angeli, Milano 2015.
- BORSI 2008 - F. BORSI, *Il restauro del Moderno: problemi e interrogativi*, in «A-Letheia», 1994, 4, pp. 6-8.
- BORTOLOTTO, GIAMBRUNO 2008 - S. BORTOLOTTO, M. GIAMBRUNO, *I materiali e le finiture del "Moderno"*, Dipartimento di progettazione dell'architettura Politecnico di Milano, Milano 2008.
- CANZIANI 2009 - A. CANZIANI (ed.), *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Mondadori, Milano 2009.
- CARBONARA 2006 - G. CARBONARA, *Il restauro del moderno come problema di metodo*, in «Parametro», 2006, 266, pp. 24-25.
- CARBONARA 2018 - G. CARBONARA, *Perchè restaurare il moderno*, in A. MORELLI, S. MORETTI, *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi*, Nardini, Firenze 2018, pp. 13-18.
- CARUGHI 2020 - U. CARUGHI, *Tutela innovativa per il Novecento*, in «RecMagazine», 2020, 157, pp. 70-73.
- CASANOVA 2018 - M. CASANOVA, *Un dossier archivistico per la conoscenza di casa Pedraglio*, in MINUTOLI 2018, pp. 2437-2442.
- CASANOVA 2019 - M. CASANOVA, *Continuità d'uso e trasformazioni negli edifici residenziali progettati da Giuseppe Terragni a Como*, in G. DRIUSSI (eds.), *Il patrimonio culturale in mutamento: le sfide dell'uso*, Atti del XXXV convegno internazionale Scienza e Beni Culturali (Bressanone 1-5 luglio 2019), Arcadia Ricerche, Padova 2019, pp. 1195-1204.
- CARRARO 2004 - M. CARRARO, *Casa Lavezzari*, in BAGLIONE, SUSANI 2004, pp. 220-221.
- CIUCCI 1996 - G. CIUCCI (ed.), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Milano 1996.
- CUPPELLONI 2017 - L. CUPPELLONI (ed.), *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, Gangemi, Roma 2017.
- DEL CURTO 2020 - D. DEL CURTO, *Keeping it modern. Il Piano di Conservazione e Gestione per l'architettura del Ventesimo secolo*, in S.F. MUSSO, M. PRETELLI (eds.), *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, Edizioni Quasar 2020, pp. 333-343.
- DI BIASE ET ALII 2018 - C. DI BIASE, C. CASONATO, A. FACCHI, A. GREPPI, *Metamorphosis as ordinary process of change. Identity, Authenticity and Surviving Materials in the case study of Giuseppe Terragni's Novocomum*, in A. TOSTÕES, N. KOSELI (eds.),

- Metamorphosis. The continuity of change*, proceedings of the 15th international Docomomo conference (Lubiana, 28-31 August 2018), Docomomo international, Lubiana 2018, pp. 248-253.
- DI RESTA 2015 - S. DI RESTA, «Less is (still) more». *Il restauro dell'architettura razionalista: un quadro di insieme*, in C. DELIZIA ET ALII, *La casa del Fascio di Predappio nel panorama del restauro dell'architettura contemporanea. Contributi per aiutare a scegliere*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 78-89.
- DI RESTA 2016 - S. DI RESTA, *La prova del tempo, le oscillazioni del gusto. Cantieri per un'icona: la maison La Roche-Jeanneret tra il 1925 e il 1965*, in FACCIO 2016, pp. 21-36.
- FACCIO 2016 - P. FACCIO (ed.), *Le Corbusier. Sette architetture*, Altralinea Edizioni, Firenze 2016.
- FOSSO, MANTERO, 1982 - M. FOSSO, E. MANTERO (eds.), *Giuseppe Terragni, 1904-1943*, Catalogo della mostra itinerante organizzata dal Comune di Como (maggio-luglio 1982), Tipografia Editrice Cesare Nani, Como 1982.
- GIULIANO 2018 - A. GIULIANO, *I materiali dell'architettura italiana tra le due guerre*, StreetLib, Milano 2018.
- GREPPI 2018 - A. GREPPI, *Per una storia materiale di un'icona del XX secolo: la costruzione del Novocomum di Giuseppe Terragni*, in MINUTOLI 2018, pp. 539-550.
- GREPPI, FACCHI 2016 - A. GREPPI, A. FACCHI, *Il Novocomum di Giuseppe Terragni alla prova del tempo. Costruzione, trasformazioni, tutela, restauro*, master's degree thesis in Architecture with qualification, Polytechnic of Milan, supervisor Carolina Di Biase, co-supervisor Camilla Casonato, a.y. 2016.
- GRIFFINI 1932 - E.A. GRIFFINI, *Costruzione razionale della casa. I nuovi materiali*, Hoepli, Milano 1932.
- GRIFFINI 1934 - E.A. GRIFFINI, *Dizionario nuovi materiali per edilizia*, Hoepli, Milano 1934.
- MARCIANÒ 1987 - A.F. MARCIANÒ, *Giuseppe Terragni. Opera completa 1925-1943*, Officina edizioni, Roma 1987.
- MINUTOLI 2018 - F. MINUTOLI (ed.), *L'intreccio dei saperi per rispettare il passato interpretare il presente salvaguardare il futuro*, Atti del VI convegno internazionale ReUso 2018 (Messina, 11-13 ottobre 2018), Gangemi, Roma 2018.
- PAGLIUCA 2019 - A. PAGLIUCA, *Materiali Made in Italy. Avanguardia italiana nell'industria delle costruzioni del primo '900*, Gangemi Editore, Roma 2019.
- PORETTI 1994 - S. PORETTI, *La facciata del palazzo delle Poste di Napoli e la questione dei rivestimenti lapidei nell'architettura italiana degli anni Trenta*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», LXXXIV (1994), 84-85, pp. 28-37.
- PORETTI 2008 - S. PORETTI, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi Editore, Roma 2008.
- PRETELLI 2016 - M. PRETELLI, *Autorialità e restauro. Stuttgart, Germania, 1927-1987: la Doppelhaus della Weissenhofsiedlung*, in FACCIO 2016, pp. 37-50.
- QUATTRO CASE IN MILANO 1935 - *Quattro case in Milano degli ingegneri Lingeri e Terragni*, in «Casabella», I (1935), 85, pp. 14-20.
- REDINI 1992 - M. REDINI, *Terragni: alcune architetture: un caso emblematico di degrado, manutenzione e restauro*, in «Au Technologie», 1992, 8-9, pp. 84-92.
- SAGGIO 1995 - A. SAGGIO, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 56-57.
- SALVO 2016 - S. SALVO, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Quodlibet Studio, Macerata 2016.
- TERRAGNI 1936 - G. TERRAGNI, *La costruzione della Casa del Fascio di Como*, in «Quadrante», 1936, 35-36, pp. 5-10.
- VITALE 1985 - D. VITALE, *Lingeri, Terragni e le case milanesi*, in O. SELVAFOLTA (ed.), *Costruire in Lombardia 1880-1980. Edilizia residenziale*, Electa, Milano 1985, pp. 203-218.
- UGOLINI, ZILIOI 1994 - A. UGOLINI, A. ZILIOI, *Il restauro della casa del Fascio di Lissone (Giuseppe Terragni-Carminati Antonio 1938-1939)*, in G. GUARISCO (ed.), *L'architettura moderna: conoscenza, tutela, conservazione*, Atti del convegno (Milano 11-12 maggio 1993), Alinea, Firenze 1994, pp. 108-109.
- ZEVI 1980 - B. ZEVI, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980.



Aldo Rossi's «Architecture of the Territory», 1950-1970: Toward a Theory of «Primary Elements»

Beatrice Lampariello (Université Catholique de Louvain)

In post-World War II Italy, the countryside, suburbs and territory were the privileged subjects of studies and projects for a radical reinterpretation of the city, which was no longer the historical one, but the one spreading across the landscape. Buildings, neighbourhoods and plans were conceived for this kind of city, together with new interpretations able of revealing its structure and meanings.

This article analyzes Aldo Rossi's studies between 1950 and 1970 on suburbs, countryside and territory. Tackling aspects generally overlooked by critics, this paper is based on unpublished documents and drawings, essays and projects and reveals how Rossi's first reasoning, contrary to a common belief, did not focus on the heart of the city. Rossi was firstly concentrated on the parts of the city in continuous transformation, lacking regularity and identity. It is here that Rossi identified forms and concepts for an interpretation of the contemporary city with pictorial traits: a «corpo inseparabile» constituted by a territory that includes the countryside with silos, farmhouses and villas, the city with monuments and suburbs, and the infrastructure. For Rossi, this territory is an abstract surface inhabited by vital permanence, or «primary elements» according to his words, whether they be urban monuments, rural emergencies, infrastructures and cities. They are all “solides et durables” like Paul Cézanne's forms, from which to derive principles for the foundation of a new architecture.

L'«architettura del territorio» di Aldo Rossi, 1950-1970: per una teoria degli «elementi primari»

Beatrice Lampariello

Una profonda trasformazione della città si profila nell'Italia del secondo dopoguerra. Nel processo di urbanizzazione accelerato dalla ripresa economica, la città ha cambiato scala e forma; è andata oltre le periferie storiche, ha cannibalizzato zone produttive e campagna; ha ormai assunto la dimensione del territorio¹ per diventare agglomerato da controllare attraverso un unico strumento legislativo che ricomprenda beni artistici, beni naturali e urbanistica, così come delineato nel 1957 dalla proposta di fondere la legge 1089/39 sul patrimonio storico con quella 1497/39 sul patrimonio paesaggistico e quella 1150/42 sull'urbanistica². Al fervore dell'attività edilizia destinata ai centri urbani per la ricostruzione di monumenti e tessuti distrutti dalla guerra, corrisponde quindi un analogo fervore nelle nuove costruzioni ai limiti sempre più incerti di quegli stessi centri. Nella ricerca di una nuova identità per l'agglomerato del secondo dopoguerra, di nuovi metodi e strumenti di gestione, e di nuove

Il presente contributo è una rielaborazione della relazione presentata alla giornata di studi *Entre héritage des Ciam et invention du territoire. Revisiter le débat architectural italien, 1952-1966* (Parigi, École d'architecture de la ville & des territoires Paris-Est, 13 gennaio 2020 e 18 gennaio 2021), a cura di Éric Alonzo. L'autrice ringrazia Éric Alonzo, Marco Biraghi e Jean-Louis Cohen per i preziosi scambi di idee.

1. Per la dimensione territoriale della città, vedi ANDRIELLO 1958; SAMONÀ 1959a; SAMONÀ 1959b; QUARONI, DE CARLO, VITTORIA 1960; AQUARONE 1961; PICCINATO, QUILICI, TAFURI 1962; TENTORI 1962; DE CARLO 1962.

2. Vedi DURBIANO, ROBIGLIO 2003, pp. 34-35.

interpretazioni capaci di disvelarne struttura e significati, si levano molteplici voci tra cui non manca quella di colui che ergerà la città a fondamento teorico dell'architettura, Aldo Rossi.

Concentrandosi su aspetti marginalmente trattati dalla critica, questo saggio studia documenti e disegni inediti, saggi e progetti rivelando come le prime riflessioni di Rossi, diversamente da quanto si possa credere, non siano dedicate al centro urbano, ma alle parti ai suoi limiti in continua trasformazione, prive di regolarità e identità. Rispetto a quanto scritto sino a oggi da critici, storici e teorici, lo studio dell'interesse di Rossi per la nuova dimensione dell'agglomerato urbano dimostra sino a che punto quell'interesse abbia influito sulla messa a punto di una visione personale dell'architettura e della città. Centro, periferia, campagna e territorio sono da lui sottoposti a una revisione critica che punta a ritrovare per l'agglomerato contemporaneo armonia e ordine. "Tempi felici" di una tradizione storica dai tratti arcaici e tumulto degli anni della ricostruzione sono gli imprescindibili e antinomici fondamenti di una visione improntata su luoghi di pace e luoghi di movimento per la definizione di un «corpo inseparabile»³ costituito da un territorio che coinvolge centro, periferia e campagna in un'unità intesa come terra solcata da infrastrutture e architetture.

Nella continuità di forme e valori, tra un cuore statico e una periferia e una campagna intese invece come sedi «vitali» di attività, di nuovi ceti sociali e persino espressioni del «futuro» urbano⁴, Rossi individua le uniche forme in grado di produrre ordine e armonia. La stratificazione storica riconosciuta nel cuore della città diventa, nella visione rossiana della periferia e della campagna, sistema di segni antropici intesi come espressioni di una collettività in cui ogni attività individuale si fonde e si riconosce, forme in cui si sono fissati valori, principi attivi capaci di accelerare e orientare l'urbanizzazione.

Il territorio è quindi il risultato di una grandiosa opera collettiva, costituito da una superficie di trasformazioni e mutamenti da cui emergono frammenti di una storia dell'architettura, ma prima di tutto dell'umanità, per una visione artistica fondata su parti significanti e permanenti come le forme geometriche di Paul Cézanne e un piano astratto e continuo. Quei frammenti di storia diventano «elementi primari»⁵ da cui derivare un'«architettura del territorio»⁶ che contenga in sé la storia di quella terra, che sia riconosciuta e compresa da ogni individuo con il solo atto della visione senza piegarsi mai a nessuno stile e che sia infine capace di costruire il «corpo inseparabile». Qualsiasi evanescente atmosfera dell'ambiente che un'intera generazione di architetti italiani aveva evocato durante gli anni

3. ROSSI, TINTORI 1960, p. 252. La definizione è ripresa da CATTANEO 1931.

4. Los Angeles, Getty Research Institute (GRI), Aldo Rossi Papers (ARP), 8/113, *Aldo Rossi, La città e la periferia*, luglio 1961, pp. n.n.

5. GRI, ARP, 6/68, Aldo Rossi, *Architettura dei fatti urbani*, 30 agosto 1965 - 15 dicembre 1965, pp. n.n.

6. GRI, ARP, 1/31, Aldo Rossi, 6^a *Lezione Politecnico*, 11 maggio 1967, pp. 1-35, in part. p. 10.

Cinquanta attraverso ossature in calcestruzzo armato e vari tamponamenti, entrambi lasciati a vista⁷, viene superata dall'evocazione simbolica delle forme significanti della terra per la fondazione di un nuovo genere di razionalismo che sia metafora di gasometri, acquedotti, viadotti, silos, griglie storiche di organizzazioni urbane o rurali per la costruzione di una struttura territoriale policentrica. Lo stesso calcestruzzo armato non sarà mai lasciato a vista da Rossi perché nelle sue evocazioni i materiali sono funzionali alla costruzione di un progetto culturale che punta a un'architettura parlante fondata su pietra o intonaco che possiedono i tratti di una dimensione ancestrale, applicati su muri e colonne di taglia grandiosa come quelli emergenti dal territorio, dai suoi resti antichi o dalle sue più recenti infrastrutture.

Centro, periferia, campagna e continuità del «corpo inseparabile»

Nella costruzione dell'impalcato teorico di Rossi, ciò che per lui rappresenta la parte fondamentale di qualsiasi «azione pratica»⁸, letteratura, arte, cinematografia e politica sono le decisive componenti di una visione che si delinea sin dagli anni della formazione con tratti personali e poetici. Non sorprende quindi che il significativo inizio delle riflessioni sulla nuova dimensione della città contemporanea coincida con le esercitazioni pittoriche condotte tra il 1948 e il 1950, sullo sfondo di una passione per l'arte che lo aveva portato a interessarsi alle nature morte di Giorgio Morandi, alle geometrie di Paul Cézanne, alle periferie di Mario Sironi e alle astrazioni paesaggistiche dei «primitivi»⁹, da Giotto a Beato Angelico sino a Taddeo Gaddi.

Con lo sguardo da pittore, Rossi osserva la periferia e inizia a definire una linea interpretativa che si preciserà negli anni, restando però sempre fissa nei suoi tratti essenziali: uno sguardo che sarà sempre da lontano, dall'alto di una finestra, per poter racchiudere una visione larga, ma dai limiti definiti, e ricomprendere la scala di un paesaggio da cui affiorano solo alcune forme, le uniche che resistono a una visione ad ampia distanza, le uniche in cui poter riconoscere in modo sintetico la storia della collettività e infine potersi riconoscere. Nelle sue pitture, i luoghi della periferia non sono rappresentati per esaltarne il costante movimento e la vitalità, ma per trasfigurarne capannoni industriali, edilizia popolare, ciminiere e persino linee ferroviarie ed elettriche in forme permanenti ed eloquenti (fig. 1). Prismi a base rettangolare con tetto a capanna e cilindri su cui svettano alte torri negano

7. Vedi GARGIANI 2020a; LUNATI 2020.

8. ROSSI 1961a, p. 25.

9. VENTURI 1926. Per la lettura di Rossi di questo libro, vedi CANELLA 1998, p. 20.



Figura 1. Aldo Rossi, *Senza titolo*, 1950. Collezione privata. © Eredi Aldo Rossi.

qualsiasi misura fragile e temporanea per ricondurre l'anonima architettura della periferia a forme geometriche elementari, universalmente riconosciute e cariche di valori atemporali. Prive di aperture, quelle forme diventano talmente potenti da apparire sospese in una dimensione che travalica funzioni e tempo. Binari ferroviari e tralicci con linee elettriche sono ridotti a tratti essenziali, gli stessi dei volumi geometrici, disposti ai margini, privati di ogni scintilla di movimento e dei loro protagonisti, dagli uomini ai macchinari. L'assenza di qualsiasi traccia del tessuto urbano, rappresentato come astratta superficie liscia, trasforma la periferia rossiana in natura morta¹⁰, e insieme alla scelta di pochi ed essenziali colori, concorre a fermare il tempo in un'eterna e silenziosa atemporalità: una fissità che intende andare oltre ogni impressione di transitorietà verso la fondazione di una forma «solide et durable comme l'art des musées»¹¹.

La pittura è per Rossi strumento conoscitivo induttivo le cui prime conclusioni per una forma di architettura oltre i limiti consolidati della città che si erge a permanenza significativa saranno sviluppate a partire dalla metà degli anni Cinquanta, nell'ambito degli studi condotti per la sua formazione universitaria e per il suo impegno pubblicistico. Una larga storia dell'architettura intesa come «movimento continuo» privo di qualsiasi «salto» o «rottura»¹², la politica culturale comunista¹³, i più recenti dibattiti sul paesaggio rurale e la cosiddetta architettura «spontanea»¹⁴ s'incuneano tra quadri, romanzi e film spingendo Rossi a interessarsi a una dimensione che travalica la periferia per approdare alla campagna, laddove identifica l'origine della città nella sua primeva conformazione di «civiltà agricola»¹⁵. Ciò che gli interessa è una dimensione diversa da quella macchinista, è forma di vita fondata su un'armonia fatta di piccole cose, di aratri su distese di campi, di giovenchi e di cori di lavandaie, come quella vissuta durante l'adolescenza nella campagna lombarda e a cui Rossi immagina di dedicare una sceneggiatura¹⁶, quasi a voler ristabilire certezze antiche dopo la distruzione di valori, città ed edifici della guerra. In un racconto dai toni pittorici, Rossi narra della Milano del XIX secolo accompagnando il lettore in un'ideale passeggiata tra città e campagna con gli occhi di Fabrizio del Dongo o Renzo Tramaglino.

10. LAMPARIELLO 2020, p. 17.

11. La citazione di Cézanne è trascritta da Rossi, Fondazione Aldo Rossi, Milano (FAR).

12. GRI, ARP, 6/61, Aldo Rossi, *Relazione tenuta al Convegno degli Architetti Comunisti*, 7-9 ottobre 1955, pp. 1-5, in part. p. 4.

13. Vedi AURELI 2007; LAMPARIELLO 2017.

14. Vedi, tra gli altri, CERUTTI 1951; GRUPPO TAM TAM 1953-1954, p. 12.

15. GRI, ARP, 7/80, Aldo Rossi, *Gli ambienti urbani di Lodi*, 1956, pp. 1-3, in part. p. 1.

16. FAR, Aldo Rossi, *Note manoscritte*, s.d. Il documento è stato di recente esposto alla mostra, curata da Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, l'architetto e le città*, MAXXI, Roma, 10 marzo-17 ottobre 2021.

Con il solito sguardo da lontano, quel lettore scopre cascine e campanili emergenti dal paesaggio nebbioso della campagna con il «rosso terroso del mattone», così come chiese e palazzi nobiliari, realizzati tutti con lo stesso materiale e colore di quelle cascine e di quei campanili, «troneggiano» nella «moltitudine di casupole anonime e scialbe» della città¹⁷. Nebbia e tessuto edilizio sono superfici uniformi e indifferenziate da nature morte, da cui affiorano cascine, campanili, chiese e palazzi nobiliari, nuove forme “solides et durables”, o «monumenti» secondo la definizione rossiana¹⁸: edifici carichi di un valore estetico e civile, capaci, nella loro permanenza, di determinare e controllare lo sviluppo della città e quello della campagna, secondo una linea interpretativa di matrice rogersiana che integra tra i «monumenti» intesi quali «archetipi di fatti da essi derivanti», case di pescatori, case di contadini e persino un «insieme urbanistico»¹⁹. Le ville palladiane, intese da Rossi quali «misto di casa e monumento»²⁰, costituiscono un ulteriore esempio di un’architettura domestica che, elevata a forma significativa, determina cambiamenti e trasformazioni della campagna. E nella loro derivazione dai palazzi urbani, gli dimostrano anche come gli scambi tra città e campagna siano molteplici e reciproci, per una città quindi che diventa modello di urbanizzazione della campagna.

«Archetipi di fatti da essi derivanti» tanto in città quanto nella sua adiacente campagna, sostanziate dagli stessi materiali e colori tanto in città quanto nella sua adiacente campagna, i monumenti fanno intravedere a Rossi l’esistenza di un’analogia tra forma urbana e forma rurale e, con un salto teorico dall’apparenza funambolico, persino l’assenza di qualsiasi differenza nei valori che l’opera umana vi ha fissato. «Testimonianze storiche di civiltà», concretizzazioni della memoria collettiva, la città e la campagna costituiscono per Rossi quella «patria artificiale»²¹ di cui aveva scritto Carlo Cattaneo. Così, negli stessi anni in cui sono diffuse le marxiane *Forme che precedono la produzione capitalistica*²² e la *Storia del paesaggio agrario in Italia* per un’interpretazione del «contado» come «forma che l’uomo [...] imprime al paesaggio»²³, la campagna diventa per Rossi, insieme alla città, altra espressione della storia degli individui come membri di una comunità che hanno trasformato la natura grazie al lavoro, imprimendole un’organizzazione sociale. Quegli individui, i «salariati agricoli», sono per Rossi «proletari» da accogliere in case che non possono più essere disperse, ma raccolte in un «aggregato

17. GRI, ARP, 8/107, Aldo Rossi, *Il concetto di tradizione nell’architettura neoclassica milanese*, gennaio 1955, p. 1.

18. *Ivi*, p. 21.

19. ROGERS 1952, pp. 215-216.

20. GRI, ARP, 8/107, Aldo Rossi, *Il concetto di tradizione nell’architettura neoclassica milanese*, gennaio 1955, p. 6.

21. GRI, ARP, 7/80, Aldo Rossi, *Gli ambienti urbani di Lodi*, 1956, pp. 1-3, in part. p. 1.

22. MARX 1956.

23. SERENI 1956. Vedi DURBIANO, ROBIGLIO 2003, p. 36.

urbanistico» il cui carattere sia determinato dalle persistenze della terra²⁴. Portico e separazione tra cucina estiva e invernale sono le soluzioni delle case nel nuovo aggregato immaginato da Rossi, desunte dalle cascine lombarde. La scelta di recuperare di quelle cascine le parti di un vivere comunitario dai tratti primevi è decisiva nel delineare i fondamenti di un progetto che intende inserirsi nella «storicità dell'architettura rurale»²⁵ senza alcuna declinazione di "spontaneità".

È chiaro come nella lettura di Rossi incentrata sulla continuità di valori e scambi tra città e campagna non siano ricomprese le forme che interrompono invece quella continuità definendo allo stesso tempo la fine della città e la soglia della campagna: quelle mura dal valore difensivo e sacrale che pure diventeranno fondamentali nell'architettura e negli studi di Rossi al punto da essere assimilate alle forme capaci di trasformare la città in un unico edificio collettivo, altro monumento che troneggia nel paesaggio, e la sua architettura in città²⁶.

Con una consequenzialità logica ritmata da incessanti avanzamenti e precisazioni, quella che era «patria artificiale» diventa per Rossi, tra il 1960 e il 1961, alla luce delle relazioni politiche, commerciali e amministrative tra città e campagna, «corpo inseparabile» dai vincoli inscindibili. La *polis* greca e i comuni italiani dimostrano persino come quel «corpo» sia stato capace di costituire una «persona politica», come aveva spiegato Cattaneo²⁷. Nell'orientarlo verso questa nuova interpretazione della città e delle parti oltre i suoi limiti consolidati sembra agire la configurazione della città contemporanea rilevata alla fine degli anni Cinquanta nei termini di «città aperta» o «città regione»²⁸, che dimostra a Rossi la necessità di studiare una dimensione che travalica la campagna adiacente la città per considerare un più vasto «territorio» inteso quale paesaggio omogeneo per geografia, storia, idrografia ed economia²⁹. Ma quel territorio non viene inteso come «astrazione burocratica» utile «all'anagrafe, allo stato civile, all'ufficio delle imposte» come verrà definito negli anni Settanta³⁰ e non è neanche un luogo di conurbazione come era stato già rilevato all'inizio del XX secolo³¹. A partire dai dibattiti italiani della fine degli anni Cinquanta, esso diventa un'entità urbana che cancella qualsiasi opposizione ancora individuabile tra città e campagna. In questa nuova concezione, quelle definizioni di «corpo»

24. GRI, ARP, 7/92, Aldo Rossi, *La casa unifamiliare*, s.d., pp. 1-3, in part. p. 1.

25. *Ivi*, p. 2.

26. GRI, ARP, 6/68, Aldo Rossi, *I fatti urbani*, 20 settembre 1964 - 8 agosto 1965, pp. n.n.

27. ROSSI, TINTORI 1960, p. 252.

28. Vedi SAMONÀ 1959a; SAMONÀ 1959b; QUARONI, DE CARLO, VITTORIA 1960.

29. ROSSI, TINTORI 1960, p. 254.

30. ASSUNTO 1976, p. 48.

31. GEDDES 1925.

e «persona» contengono già un'interpretazione che si rivelerà fondamentale negli studi di Rossi: il territorio è sì forma unitaria, ma composto da parti diverse, autonome eppure rilette tra loro, tra le quali si riconoscono la città e la campagna. Vi sono già le premesse per quella ricerca che Rossi condurrà durante il 1962 sulla nuova dimensione della città contemporanea, ponendo le basi per la sua «architettura del territorio».

Nell'idilliaca visione di un territorio dagli equilibri consolidati da “piccolo mondo antico”, le parti oltre i limiti della città di più recente costruzione che Rossi aveva cercato di piegare nelle sue pitture a forme permanenti, tutte da lui ricomprese sotto la generica definizione di “periferia”, costituiscono violente «lacerazioni», prive dell'«armonia» della campagna e non ancora dotate dello stesso «ordine spaziale e volumetrico» del centro³². Non è attraverso perlustrazioni siano esse a piedi, in macchina o in autobus, né attraverso uno studio scientifico di fonti, che pure inaugura proprio all'inizio degli anni Sessanta, che Rossi s'impregna di quei luoghi per indicarne il futuro. Altre “finestre”, quelle aperte nei film di Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini e Luchino Visconti, nei testi di Carlo Levi e Francesco Testori e nelle pitture metafisiche, gli permettono di rilevare la «terra di nessuno» dei complessi industriali, l'isolamento dei quartieri, la «fascia grigia» degli agglomerati di edilizia popolare e sovvenzionata³³, la riduzione degli esseri umani a manichini, senza occhi, orecchie, bocca e naso, impossibilitati dal riconoscere e riconoscersi in quel paesaggio. Nella ricerca della continuità ormai perduta del «corpo inseparabile» e di un nuovo equilibrio tra civiltà, campagna e città, nessun ruolo ha lo stile degli edifici, da lui visto come contingente adattamento ai gusti delle varie epoche: il razionalismo ha prodotto ripetizioni di un linguaggio internazionale ormai ridotto a forme senza contenuti; l'ambientalismo, sebbene invece orientato alla costruzione di forme impregnate di contenuti che siano quelli espressi dall'edilizia locale, tratteggia i lineamenti di edifici che sono repliche di architetture spontanee³⁴. Solo agendo sulla struttura e le forme del «corpo inseparabile» è possibile superare qualsiasi lacerazione e ricostruire un quadro armonico per la vita civile.

Così, due sono gli elementi, improntati su movimento e permanenza, a essere individuati da Rossi per la costruzione di una nuova continuità e di una nuova comunione tra città, campagna e individui: assi viari concepiti come infrastrutture capaci di rilegare le diverse parti del territorio³⁵; e «strutture primarie» la cui unica definizione di «ossatura principale della città rinnovata, il legame con il vecchio

32. ROSSI, POLESSELLO, TENTORI 1960, p. 39. Vedi anche ROSSI 1961a; ROSSI 1961b; ROSSI 1961c; LOBSINGER 2014.

33. ROSSI 1961a, p. 23.

34. *Ivi*, p. 24.

35. ROSSI, SEMERANI, TINTORI 1961, p. 32.

centro» richiama quei monumenti individuati negli anni della formazione³⁶. Sono questi elementi a guidare il progetto redatto da Rossi nel 1960 insieme a Gianugo Polesello e Francesco Tentori per la sezione della XII Triennale di Milano dedicata all'*Ambiente Periferico* delle città italiane: un manifesto di intenzioni teoriche come rivela la definizione che Rossi usa a proposito del progetto, quella di «teoria disegnata»³⁷.

Attività residenziali, culturali e commerciali sono condensate in una parte ai margini di Milano già completamente urbanizzata per la costruzione di un luogo che possa delineare una nuova identità per la periferia contemporanea. La Via Farini viene trasformata in un'infrastruttura dal valore e dalla configurazione analoghi alla Stalinale, all'avenue Foch di Le Havre, ai boulevard parigini sino ai «fiumi» e ai «canali» concepiti da Louis Isadore Kahn per Philadelphia³⁸. Torri residenziali ed edifici in linea per uffici delimitano e punteggiano l'infrastruttura che si apre in corrispondenza di un grandioso «centro civico» semianulare (figg. 2-3). Massima espressione di un edificio pubblico capace di evocare i nuovi valori dell'Italia della ricostruzione, quel «centro» è una prima forma di «struttura primaria» che con il suo andamento curvilineo crea un luogo per la costruzione di una nuova collettività. Tuttavia ciò che quel «centro» rappresenta non si esplicita nel progetto redatto con Polesello e Tentori, ma in una sua variante disegnata dal solo Rossi.

Allontanato dalla Via Farini, protetto dietro lunghi e continui edifici in linea, quel «centro» troneggia con un'altezza che diventa eccezionale tra strade disegnate come «fiumi» colorati di blu, radi volumi geometrici e alberi che immergono la periferia immaginata da Rossi nel verde della Carta d'Atene, per la costruzione di un nuovo equilibrio tra edificato e natura (fig. 4). Il «centro civico» è un muro anulare privo di aperture per diventare gasometro come quelli dei paesaggi urbani di Sironi³⁹. Senza strutture metalliche e segnato invece dalle linee dei giunti di colossali lastre di pietra, il gasometro rossiano aspira a essere altro rispetto a relitto da archeologia industriale. È monumento da archeologia storica, forma «durable» che precede la produzione capitalistica per definire un nuovo «legame con il vecchio centro» e ricostruire la continuità del «corpo inseparabile». In questo senso, il gasometro di Rossi è analogo alle torri cilindriche del centro civico di Kahn per Philadelphia, ma ogni traccia di calcestruzzo armato che pure sostanzialmente il progetto di Kahn è ormai sostituito da un rivestimento capace di restaurare immagini e valori di un passato civile comune, qualunque sia la struttura che

36. ROSSI, POLESSELLO, TENTORI 1960, p. 45.

37. GRI, ARP, 9/146, Aldo Rossi, *Note*, s.d., p. n.n.

38. TENTORI 1960.

39. Per le considerazioni di Rossi sull'opera di Sironi, vedi ROSSI 1985.

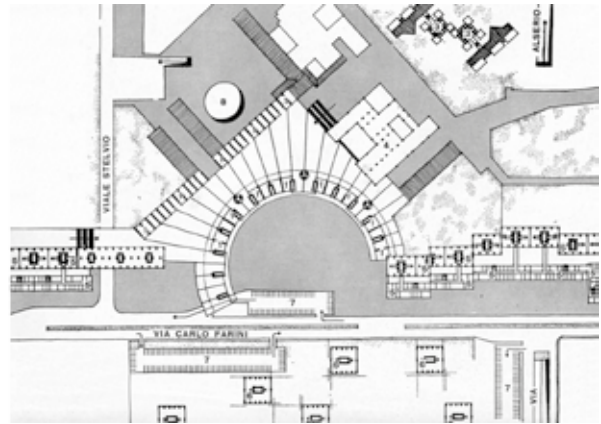
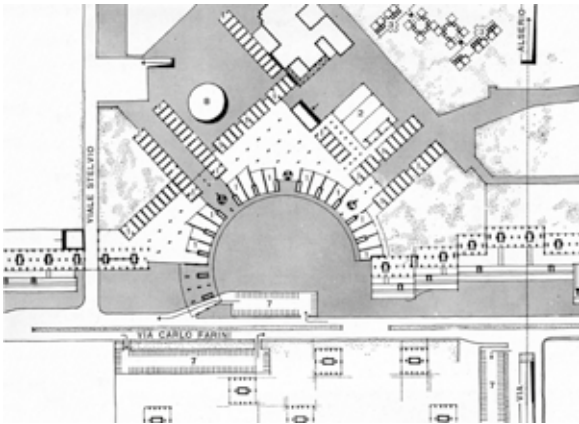
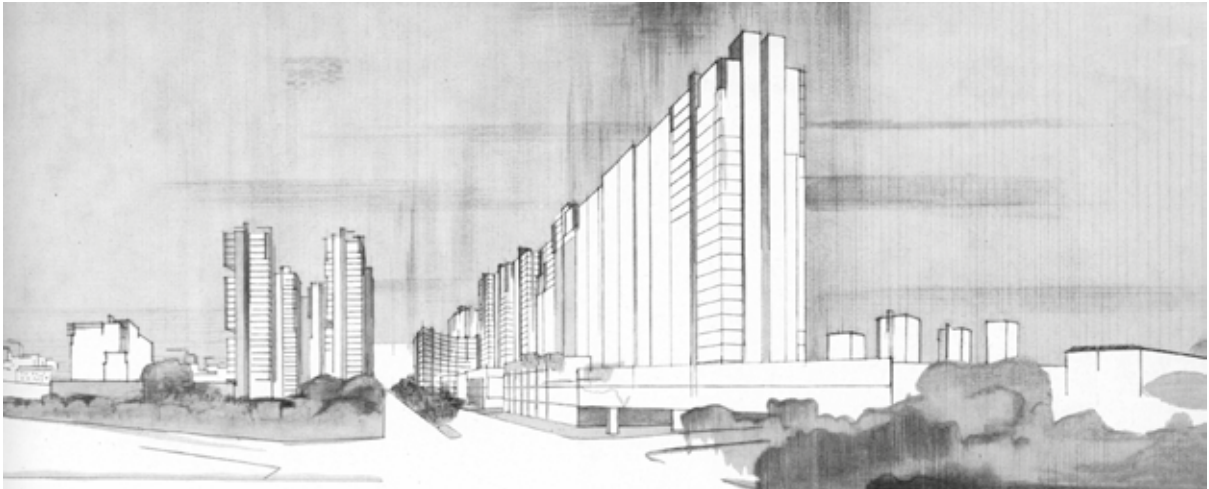


Figure 2-3. Aldo Rossi, Gianugo Polesello, Francesco Tentori, Progetto per la via Farini, 1960. In alto, la veduta; in basso, le piante. Riproduzioni fotografiche, FAR. © Eredi Aldo Rossi, © Eredi Gianugo Polesello, © Eredi Francesco Tentori.

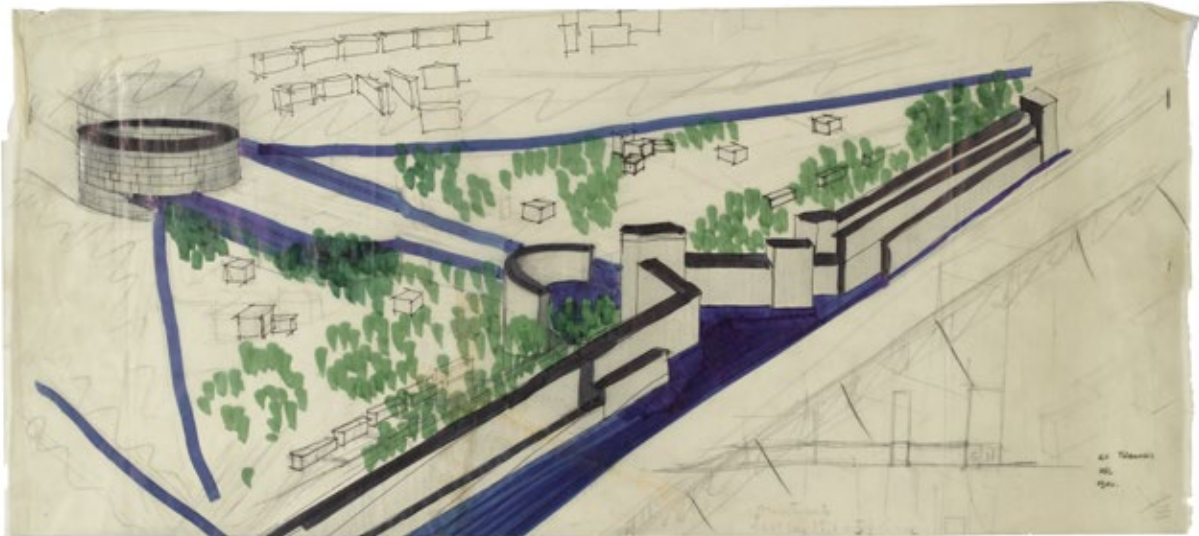


Figura 4. Aldo Rossi, Progetto per la via Farini, 1960, veduta. Collezione privata. © Eredi Aldo Rossi.

lo supporta. Contro l'astrazione del razionalismo e contro le evocazioni di atmosfere, si leva il muro del gasometro di Rossi, generato dalle permanenze della periferia e dotato di una veste ancestrale. Il mostrare i giunti di una costruzione che aspira ad apparire archeologica, ma in una forma derivata dalla dimensione più attuale e vitale della città contemporanea, è atto diverso da qualsiasi imitazione.

Quell'atto punta alla costruzione di una rinnovata armonia tra esseri umani e città grazie a una forma della periferia sostanziata da una pietra che si riferisce a una storia collettiva dai tratti atemporali; la sua sola visione ne avrebbe garantito il riconoscimento da parte della nuova collettività della periferia. Ma quell'atto è anche azione critica contro il calcestruzzo armato lasciato a vista che sta dilagando negli stessi anni con l'ambientalismo e il brutalismo. Infine quell'atto pone i primi interrogativi sui fondamenti del razionalismo internazionale per un'architettura che, pur mantenendo i principi logici di quel razionalismo, lo vuole innervare con una veste archeologica dai tratti realisti, se per realismo

si intende la concezione comunista di rappresentazione di contenuti e valori civili⁴⁰. Allora la «teoria disegmata» di Rossi non si riferisce alla sola rifondazione del «corpo inseparabile», ma alla rifondazione stessa dell'architettura.

«Città territorio» e centri direzionali

Quel «corpo inseparabile» su cui si erano concentrate le riflessioni di Rossi, diventa alla soglia degli anni Sessanta, il soggetto centrale dei dibattiti italiani con l'obiettivo di trovare una definizione per la nuova entità urbana rilevata alla luce dell'espansione della città, e gli strumenti operativi capaci di controllarla e ordinarla - «regione metropolitana», «territorio metropolitano», «città territorio» e «città-regione» sono alcune delle definizioni più ricorrenti⁴¹. La tradizionale interpretazione della città, assunta sin dalla rivoluzione industriale e fondata sulla distinzione in parti, organizzate in quartieri e legate da rapporti di dipendenza, non appare più capace di rappresentare la forma urbana contemporanea che dopo il boom economico ha assunto una configurazione più ampia. In questa nuova dimensione, il centro storico, inteso quale luogo rappresentativo della coscienza civile e sede di funzioni terziarie e culturali, non sembra in grado di controllare la nuova scala urbana al punto da rendere necessaria la fondazione di nuovi centri, i «centri direzionali», luoghi di condensazione di attività diverse, installati nel territorio per diventare «nodi fissi» in grado di formare, insieme all'infrastruttura, l'«ossatura» della nuova entità urbana⁴².

Per colui che è cresciuto con le immagini impresse nella memoria di una città che resiste anche alle devastazioni della guerra, per colui che ricerca proprio sulla scorta di quella guerra un mondo sicuro fatto di pochi e rigidi oggetti, per colui che si è formato nell'alveo rogersiano, la «città territorio» non è sistema disperso in modo omogeneo nel paesaggio⁴³. Nonostante, almeno in una prima fase, Rossi riconosca che l'accrescimento quantitativo della città abbia prodotto un cambiamento sostanziale della sua qualità, la «città territorio» è per lui nuova forma di relazione dinamica tra città e campagna, in cui sia la città sia la campagna mantengono i loro caratteri peculiari. In questa interpretazione è possibile ritrovare un'eco della definizione fornita da Giancarlo De Carlo a proposito della «città territorio»⁴⁴, ma

40. LUKÀCS 1950. Per l'interesse di Rossi per Lukàcs, vedi ROSSI 1956.

41. AQUARONE 1961; DE CARLO 1962; PICCINATO, QUILICI, TAFURI 1962; TENTORI 1962.

42. PICCINATO, QUILICI, TAFURI 1962, p. 18.

43. ROSSI 1962. Vedi anche LOBSINGER 2006.

44. DE CARLO 1962, pp. 187-188.

Rossi intende andare oltre perché punta a trovare una nuova lettura della città e anche gli strumenti per gestire la dilatazione dei limiti urbani tradizionali e gli scambi sempre più frequenti nel territorio. Infrastrutture e «strutture primarie» continuano a essere nella visione di Rossi gli unici elementi in grado di controllare la nuova dimensione urbana. Ma proprio a partire da essi, Rossi procede ormai verso la costruzione di un complesso sistema di concetti e definizioni volto alla fondazione di una teoria che non sia più soltanto disegnata. L'infrastruttura diventa «imponente»⁴⁵, mentre le forme permanenti capaci di rappresentare e controllare i fenomeni in atto sono edifici pubblici intesi quali fatti urbani espressivi della società, monumenti della «città territorio». L'infrastruttura, sebbene improntata sul movimento, è per Rossi forma «solide et durable», altra permanenza significativa capace di accelerare il processo evolutivo della città. La permanenza non è dunque per Rossi un concetto astratto e statico, ma tutto il suo valore risiede nel suo essere generatore e propulsore di trasformazioni e costruzioni. Le residenze che pure continuano ad apparire determinanti nella loro forma di «misto di casa e monumento», non possiedono alcun ruolo nell'evoluzione urbana nella loro forma di tessuto indifferenziato legato a un tempo breve.

Un'altra «teoria disegnata» si profila alla fine del 1962 per un'architettura che si adegua ora alla nuova dimensione urbana producendo un passaggio decisivo nella messa a punto dell'«architettura del territorio» di Rossi. Le parti che componevano il progetto della Via Farini tornano con una forza e una chiarezza inusitate tratteggiando i lineamenti di un teorema sull'architettura e la città. Il progetto di centro direzionale nella periferia di Torino, redatto con Luca Meda e Polesello, è concepito come forma significativa emergente da un ampio prato (fig. 5)⁴⁶. Nessun tessuto, nessun rado volume trova ora spazio. Superficie liscia e continua, il prato isola il centro direzionale, permette di coglierne la forma in una visione da lontano che la riconosce come luogo in cui identificarsi come collettività. Destinato a prendere anche altre consistenze, quel prato è piano da natura morta, ideale tavolo morandiano in cui non a caso gli alberi sono spinti ai bordi per definirne i limiti, campo pittorico che conferisce all'architettura una distanza necessaria per renderla forma identitaria, senza bisogno di alcuna decorazione o modanatura. Non a caso proprio per mantenere quella distanza, talvolta Rossi seppellirà alcune parti delle sue architetture sotto terra⁴⁷ al fine di mantenere l'immagine di una superficie su cui si stagliano forme la cui composizione si fonda su un esercizio dal valore artistico, di combinazione di profili come quelli che con ostinazione aveva indagato nelle sue sperimentazioni pittoriche.

45. Rossi 1962, p. 6.

46. Su questo progetto, vedi LAMPARIELLO 2014.

47. Vedi il progetto per la piazza della Pilotta a Parma (1964).

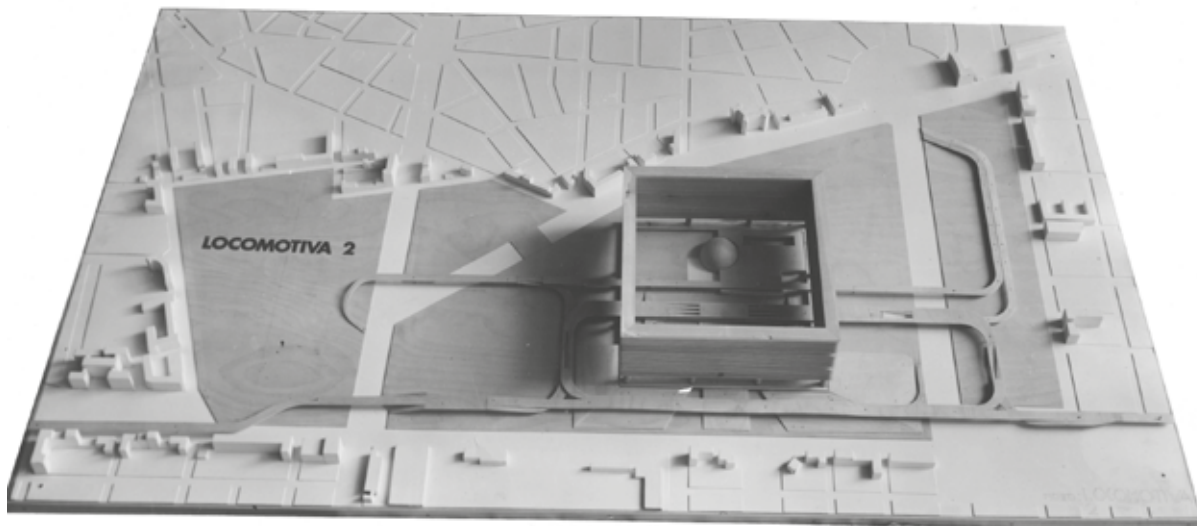


Figura 5. Aldo Rossi, Luca Meda, Gianugo Polesello, progetto di concorso per il centro direzionale a Torino, 1962, fotografia del modello. FAR. © Eredi Aldo Rossi, © Eredi Luca Meda, © Eredi Gianugo Polesello.

La forma identitaria concepita da Rossi, Meda e Polesello per Torino è un prisma a base quadrata di 340 metri di lato, con una corte di 300 x 300 metri, alto 140 metri, poggiato su dodici colonne di 10 metri di diametro e traversato da viadotti larghi 30 metri (fig. 6). Ogni singola parte del centro è invasa da un'«eccezionale dimensione» che gli conferisce una «qualità formale»⁴⁸. Quella «dimensione» ha origine nella nuova scala urbana, ne controlla, ordina e fissa in un'unica forma le nuove e mutevoli istanze, mentre la «qualità» è desunta dalla struttura urbana di Torino. Il nuovo «legame al vecchio centro» passa per l'amplificazione dell'isolato della maglia torinese, proponendo una forma sintetica della città che ne condensa in sé storia e futuro: «sarà come cogliere di un solo colpo la vita di una grande città», spiegano Rossi, Meda e Polesello⁴⁹. La struttura del «vecchio centro» guida la fondazione di

48. Rossi 1972a.

49. Università IUAV di Venezia, Archivio Progetti (API), Fondo Luca Meda (FLM), Aldo Rossi, Luca Meda, Gianugo Polesello, *Concorso centro direzionale di Torino*, s.d. pp. n.n.

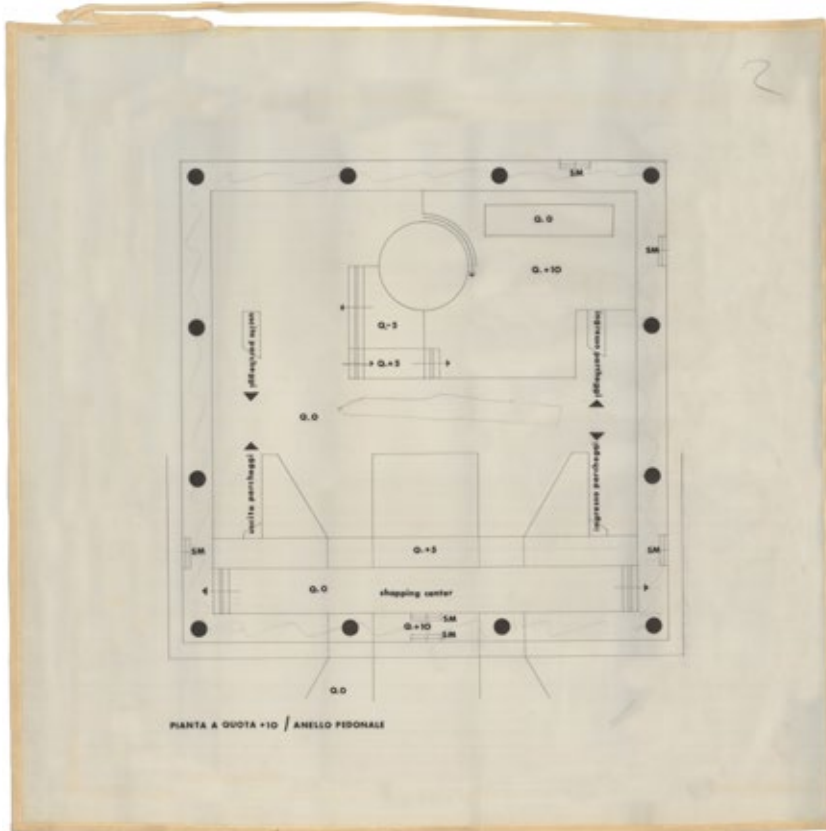


Figura 6. Aldo Rossi, Luca Meda, Gianugo Polesello, progetto di concorso per il centro direzionale a Torino, 1962, pianta. API, FLM. © Eredi Aldo Rossi, © Archivio Progetti luav.

un'architettura che non ha più bisogno del rivestimento lapideo. E quella fondazione viene tratteggiata attraverso un vero e proprio atto fondativo dalla valenza nuovamente archeologica. Più che la storia, è proprio l'archeologia a spingere nell'opera di Rossi contro i rigidi limiti del razionalismo convenzionale perché presuppone una ricostruzione, ideale o materiale, che combina logica e scienza con invenzione e fantasia, per la fondazione di un nuovo genere di razionalismo. Il centro direzionale è un muro di 20 metri di spessore per elevarsi a città murata inserita in un sistema di analoghe forme diffuse nel territorio. I viadotti partecipano all'evocazione urbana perché concepiti, nelle loro dimensioni e posizioni, come rarefazione delle strade in potente infrastruttura che non si arresta al muro, come nella via Farini,

ma che lo traversa per diventare asse anch'esso di fondazione. Nonostante la sua apparenza logica da razionalismo convenzionale, il muro di Torino con i suoi viadotti si erge come ostruzione di ogni possibile evoluzione di quel razionalismo alla luce dell'esaltazione e della contaminazione archeologica della sua forma, entrambe appartenenti al territorio, l'una alla sua dimensione e l'altra a una delle sue permanenze e alle persone che la abitano. Le intenzioni del progetto sembrano riassumersi nel suo motto, «Locomotiva 2», che nella sua etimologia⁵⁰ di *locus*, luogo, e *motivus*, relativo al movimento, rivela l'essenza del muro di Torino quale *locus* inteso come rappresentazione di città di fondazione, condensata in un monumento traversato dai viadotti, altra forma «solide et durable». Quella forma troneggia nel territorio come i centri urbani costruiti oltre le mura nei secoli precedenti per evitare la «fine della città»⁵¹ o la «disappearing city»⁵². Citata nella relazione del progetto nei termini negativi della «città dell'informe», la «disappearing city» con l'emblematica fotografia dei grattacieli di New York che emergono tra nubi e fumi deve comunque aver colpito Rossi che vi deve aver visto, non le premesse dell'invisibile e idilliaca *Broadacre City*, ma la persistenza e la potenza delle forme della città con cui il suo centro direzionale vuole entrare in risonanza. Nubi e fumi diventano nella visione di Rossi nebbia per una nuova immagine poetica di una superficie continua da cui affiora la nuova città murata piemontese⁵³. Quella nebbia, già apparsa nell'interpretazione di Milano del XIX secolo, nasconde l'indeterminatezza formale della continua urbanizzazione nel territorio che nelle sue pitture era stata invece cancellata e che, sempre nelle sue pitture, troverà altre figure retoriche di opacità nelle ombre, immergendo l'architettura di Rossi in una nuova e silenziosa atemporalità.

Alla condensazione della città in monumento traversato dall'infrastruttura corrisponde quella delle persone in una moltitudine accolta in residenze che non sono disegnate, immaginate ai margini del prato, per la costruzione di una nuova dimensione da piccole cose, improntata su «pace» e «tranquillità», con strade pedonali⁵⁴. Quella moltitudine, lasciate le residenze, avrebbe partecipato al tumulto della «locomotiva», sul prato, sui viadotti e in quattro piani del muro destinati a locali pubblici e passeggiate panoramiche (fig. 7). Dal prato e dai viadotti, a piedi o in macchina, si sarebbe liberata dei panni da manichini e avrebbe riconosciuto la forma identitaria di Rossi, Meda e Polesello. Dai viadotti,

50. GARGIANI 2020b, p. 28.

51. GUTKIND 1955. Citato in ROSSI 1962.

52. WRIGHT 1932.

53. «A sud del profilo del centro storico emergerà come un immenso muro fatto di luci e di ombre, una grande linea orizzontale che valorizzerà la mole dell'Antonelli - si legge nella relazione -. Da tutte le strade che provengono dall'esterno la nuova mole si imporrà al di sopra delle nebbie padane», API, FLM, Aldo Rossi, Luca Meda, Gianugo Polesello, *Concorso centro direzionale di Torino*, s.d. pp. n.n.

54. *Ibidem*.

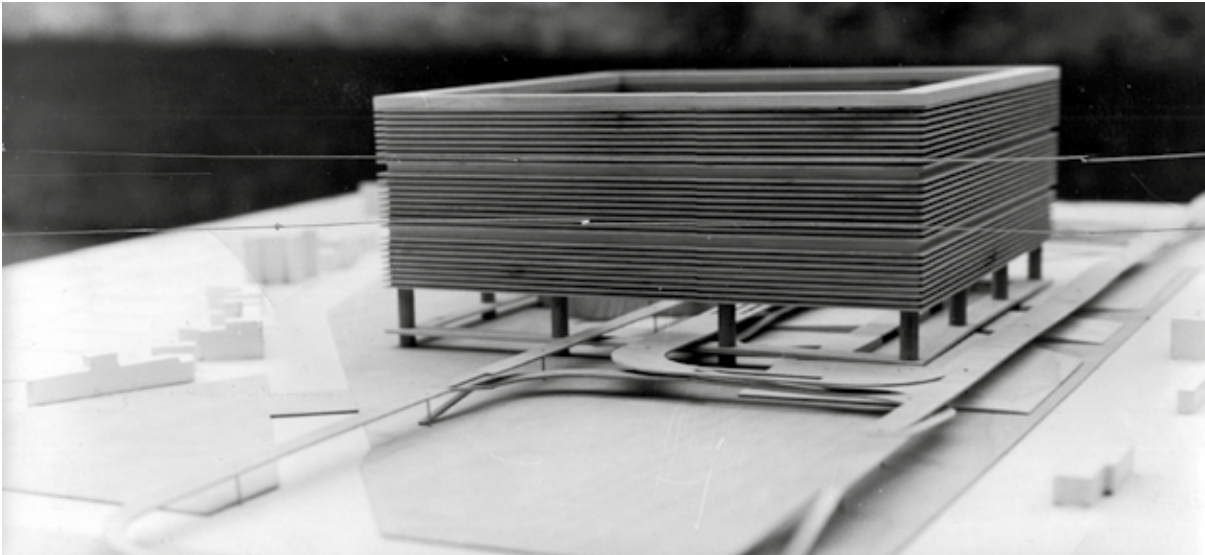


Figura 7. Aldo Rossi, Luca Meda, Gianugo Polesello, progetto di concorso per il centro direzionale a Torino, 1962, fotografia del modello. FAR. © Eredi Aldo Rossi, © Eredi Luca Meda, © Eredi Gianugo Polesello.

delimitati da alberi ad alto fusto, la moltitudine avrebbe corso al ritmo della città contemporanea per un viaggio che eleva la macchina alla visione umana a distanza più potente, quella dell'aeroplano - «l'automobilista ha l'impressione di volare sopra una foresta ordinata» si legge nella relazione. Nei piani del muro, avrebbe discusso, danzato, camminato con lo sguardo fisso sul panorama del territorio tornato a essere «corpo inseparabile» grazie ai nuovi centri di Rossi, Meda e Polesello, affioranti, insieme ai monumenti storici, dalla nebbia come menhir contemporanei⁵⁵. Il nuovo equilibrio tra città, territorio e civiltà passa per una riappropriazione visiva grazie all'osservazione da lontano garantita dal prato e da una forma che è essa stessa evocazione di città, territorio e civiltà. Allora il muro di Torino assume una valenza ulteriore rispetto a quella di atto di fondazione diventando museo, luogo di memoria collettiva, conoscenza e comprensione della nuova struttura ordinata della «città territorio». Del resto non è forse l'«art des musées» la più «solide et durable»?

55. Per la passione di Rossi per i menhir, vedi Rossi 1970a.

Oltre la «città territorio» verso il territorio policentrico

Dopo il progetto per Torino e le riflessioni sulla «città territorio», il territorio è ormai parte integrante delle riflessioni di Rossi al punto che, quando nell'estate 1963 inizia la redazione di un libro – quel *Manuale d'urbanistica* che diventerà *L'Architettura della città*⁵⁶ –, il tema che si propone di sviluppare è proprio lo studio della forma della città e del territorio. E quella continuità formale e di valori che aveva rilevato sin dagli anni Cinquanta nel «corpo inseparabile», lo spinge a intenderli secondo una medesima definizione, quella di «strutture spaziali»⁵⁷: una posizione, questa, non dissimile da quella che negli stessi anni Vittorio Gregotti sta mettendo a punto per la definizione del territorio quale «tecnologia formale del paesaggio antropogeografico»⁵⁸. Ma quella di Rossi è una teoria in cui la periferia e la campagna non sono che alcune delle parti di un «corpo inseparabile» in cui i segni antropici che tracciano la terra, rilevati anche da Gregotti, sono permanenze vitali. E di quella città Rossi non mette più in dubbio una sua eventuale trasfigurazione in entità altra⁵⁹.

La «città territorio» diventa agli occhi di Rossi una «affermazione dello stesso concetto (la città) in scala quantitativamente diversa»⁶⁰, e dunque, nonostante di quella città siano cambiate le dimensioni, la sua qualità intesa quale stratificazione di valori nella memoria collettiva resta invariata⁶¹. In questo senso non esiste per Rossi neppure una differenza tra la forma della città che precede la produzione capitalistica e quella successiva: la continuità storica non ammette «salti» o «rottture». Eppure i dibattiti sulla nuova forma della città, lasciano comunque tracce sensibili nella ricerca di Rossi: intanto nella definizione di città, per la quale inizia a utilizzare una denominazione che ricomprende la dimensione del paesaggio, quella di «paesaggio urbano»⁶² che più volte compare anche ne *L'architettura della città*; poi, nella scoperta nel territorio di varie parti che si riferiscono e rapportano a forme permanenti diverse, dalla città ai borghi sino a ospedali, conventi, templi, ponti, viadotti o qualsiasi altra forma che produce e accelera il processo di urbanizzazione⁶³. «Elementi primari» è la definizione rossiana che ricomprende in un'unica espressione infrastruttura e monumenti, entrambi intesi come permanenze,

56. VASUMI ROVERI 2010.

57. GRI, ARP, 6/57, Aldo Rossi, *Manuale d'urbanistica*, giugno 1963, pp. 1-29, in part. p. 2.

58. GREGOTTI 1965, p. 1.

59. Vedi anche AURELI 2016, pp. 105-111.

60. GRI, ARP, 8/98, Aldo Rossi, *Appunti Libro Urbanistica*, estate - inverno 1963, pp. n.n.

61. ROSSI 1963, p. 4.

62. GRI, ARP, 2/36, Aldo Rossi, *Lezione Venezia*, s.d., pp. 1-20, in part. p. 1. Per questa denominazione, vedi CHABOT 1948.

63. GRI, ARP, 2/36, Aldo Rossi, *Lezione Venezia*, s.d.; ROSSI 1966a.

uniche forme “solides et durables” del territorio. Allora nell’interpretazione di quel territorio, nonostante Rossi conferisca un ruolo centrale alla città come nella *Megalopolis* americana⁶⁴ e nonostante la sua qualità resti invariata, essa è solo uno degli «elementi primari» di una struttura complessa che è policentrica⁶⁵, o “poli locale” se si volessero usare le parole del vocabolario rossiano. Quegli elementi definiscono una «ossatura» che diventerà «scheletro» per una concezione della struttura del «corpo inseparabile» dall’apparenza organicistica, ma in realtà affidata a una composizione metaforica di forme significanti⁶⁶. Eppure quegli elementi, sebbene molteplici e di natura diversa, sono tutti in potenza generatori di luoghi di vita, incontro, divertimento e lavoro, diventando centri urbani, quelli che Rossi identifica come scena fissa del vivere degli esseri umani⁶⁷. Allora l’essenza di ogni elemento primario risiede proprio nel suo essere il «solo che può fare città o paesaggio»⁶⁸, come spiega Rossi dopo aver scoperto la trasformazione dell’anfiteatro romano di Arles in città senza centro né periferia grazie al suo muro anulare che tutto racchiude in un’unità⁶⁹.

Alla luce dell’interpretazione dell’elemento primario come il «solo che può fare città o paesaggio» diventa anche chiara la ragione per cui il *Manuale d’urbanistica*, inizialmente dedicato a città e territorio, diventi *L’Architettura della città*, in cui al territorio sono dedicate poche pagine: è la città in quanto elemento primario per eccellenza a diventare il soggetto della ricerca teorica e progettuale di Rossi. Non deve stupire questa posizione se la si inserisce nel quadro della generazione di architetti formati nel secondo dopoguerra che riconosce nella città il fondamento della civiltà. In questo senso è interessante notare come nel primo saggio che definisce i lineamenti teorici della «città territorio», scritto nel 1962 da Manfredo Tafuri, Giorgio Piccinato e Vieri Quilici nello stesso periodo in cui Rossi è impegnato nella redazione del progetto per il centro direzionale, proprio la città venga elevata a nucleo significativo del territorio, «centro propulsivo della vita sociale», «punto di concentrazione fisica dei valori architettonici e spaziali»⁷⁰.

Alla metà degli anni Sessanta le architetture di Rossi installate in periferie e campagne sono tutte «elementi primari» concepiti quali atti fondativi di nuovi luoghi identitari per il territorio. L’«eccezionale

64. GOTTMANN 1961.

65. Per questa interpretazione, vedi anche MUMFORD 1957.

66. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura, Archivio Aldo Rossi, MAXXI, AR-CORR/18. Lettera di Aldo Rossi a Ezio Bonfanti, 3 gennaio 1971.

67. ROSSI 1966b.

68. ROSSI *ET ALII* 1967.

69. Sul muro, vedi ROSSI 1970b, p. 432.

70. PICCINATO, QUILICI, TAFURI 1962, p. 18.

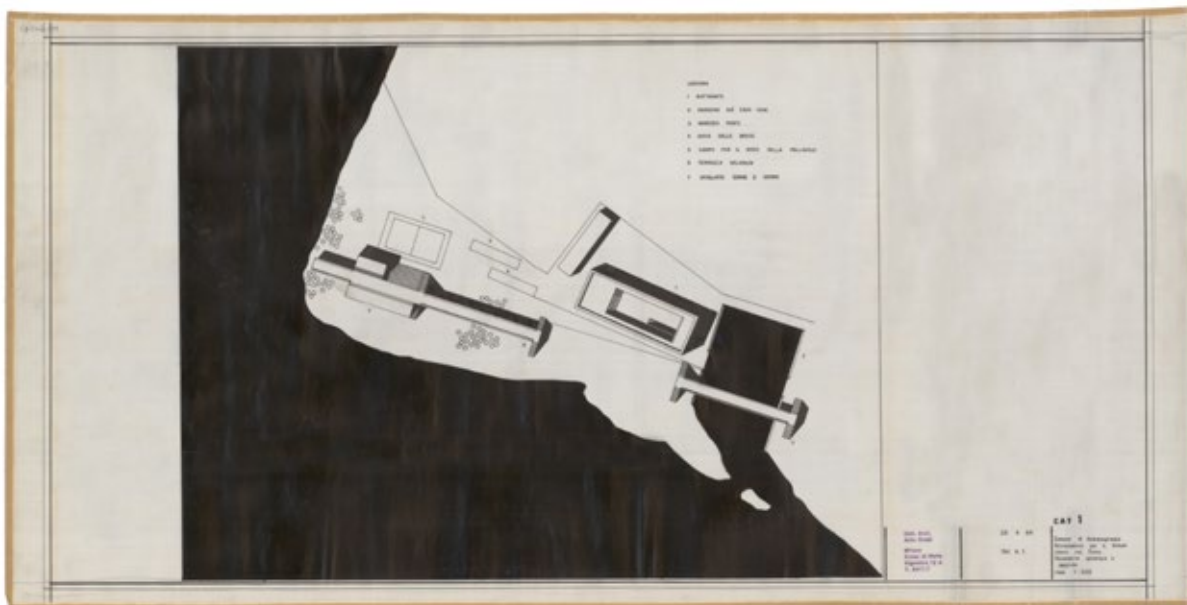


Figura 8. Aldo Rossi, progetto di attrezzature sportive, Abbiategrasso, 1964, pianta. API, FLM. © Eredi Aldo Rossi, © Archivio Progetti luav.

dimensione» continuerà a guidare la concezione di alcuni di quei luoghi che intendono rappresentare le permanenze significanti e vitali del territorio senza più alcun riferimento alla nuova scala urbana. Tra i primi luoghi a essere disegnati, nel 1964, vi è un'altra città di fondazione. In una parte del territorio priva di qualsiasi traccia umana, Rossi trasforma la terra in un nuovo pezzo della «patria artificiale» attraverso l'aggiunta di forme elementari ricomposte in un'unità dal valore archeologico⁷¹. Così ad Abbiategrasso, lungo il fiume Ticino, campi da pallavolo e da bocce, percorsi pedonali sopraelevati, un parco giochi e un ristorante sono disposti secondo allineamenti che evocano gli assi visivi determinanti la disposizione dei monumenti nelle acropoli greche⁷² (fig. 8). Nell'evocazione poetica di Rossi, il parco giochi ha una pianta circolare per diventare metafora di una tholos e il ristorante prende la forma di un

71. BONFANTI 1970, p. 24.

72. L'interpretazione di Auguste Choisy è studiata da Rossi negli anni della formazione.

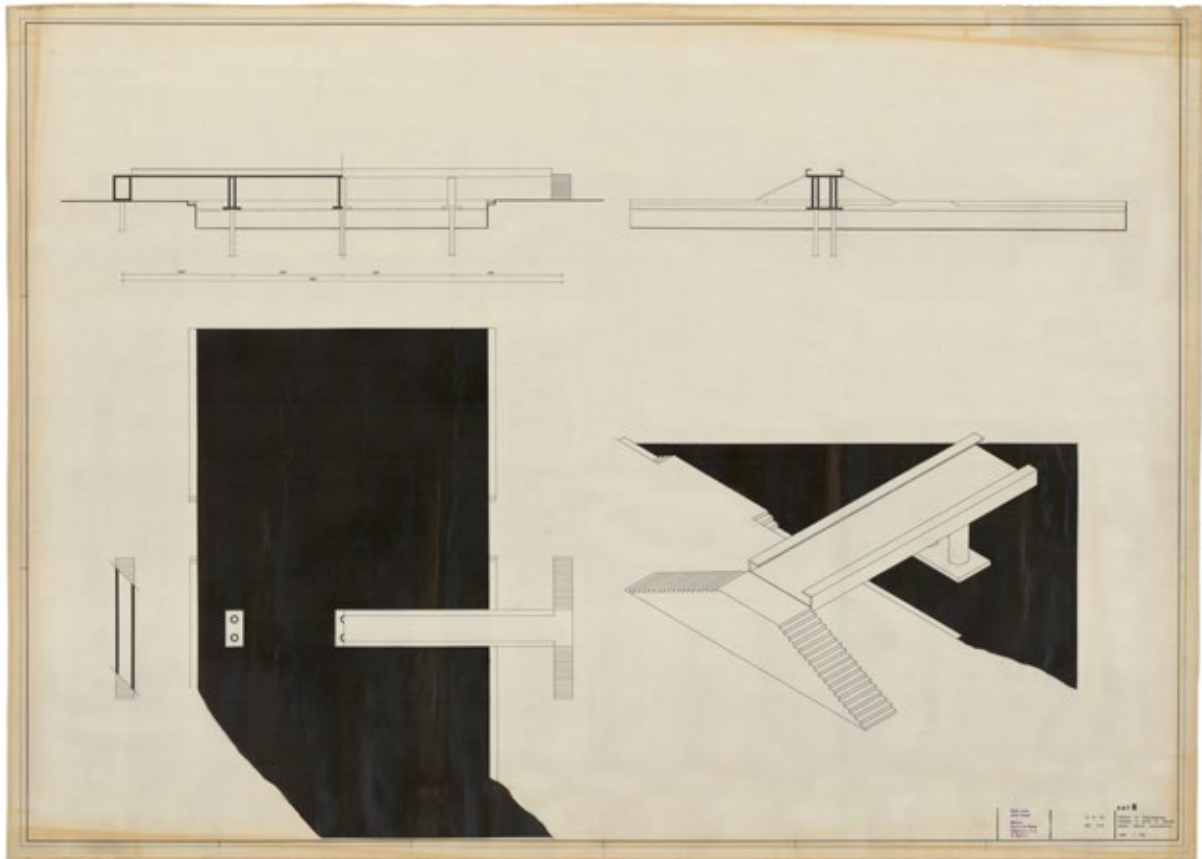


Figura 9. Aldo Rossi, progetto di attrezzature sportive, Abbiategrosso, 1964, dettagli del ponte. API, FLM. © Eredi Aldo Rossi, © Archivio Progetti Iuav.



Figura 10. Repubblica Popolare
Cinese. Fotografia della
grandemuraglia, s.d. FAR.

tempio periptero immaginato con una «struttura muraria in cemento armato»⁷³. Una coltre di intonaco bianco ne avrebbe rivestito le superfici, trasformando il tempio rossiano in un pezzo di razionalismo innervato da un'aura archeologica. I percorsi pedonali sono piattaforme sospese costituite da parti selezionate e combinate in modo da rendere l'infrastruttura «solide et durable»: solette con parapetti piegati a formare delle sedute, coppie di colonne senza basi né capitelli dalle sembianze di astratti cilindri, e scale monumentali disegnate al modo di Ledoux (fig. 9). Queste piattaforme sono terrazze panoramiche o «solarium»⁷⁴: il dono agli abitanti del «corpo inseparabile» per la contemplazione del territorio e di quegli «elementi primari» capaci di annullare qualsiasi lacerazione. Allo stesso tempo quelle piattaforme assumono il ruolo di frammenti di muri che «difendono le attrezzature»⁷⁵ dalle esondazioni del fiume senza chiudersi in una cinta come la muraglia cinese, di cui Rossi conserva due fotografie e che annota come altro esempio di «elemento coagulante» di processi di urbanizzazione⁷⁶

73. FAR, Aldo Rossi, *Attrezzature per lo sport e il tempo libero sul Ticino*, 1964.

74. *Ibidem*.

75. *Ibidem*.

76. GRI, ARP, 2/36, Aldo Rossi, *Lezione Venezia*, s.d., pp. 1-20.

(fig. 10). Verso il territorio, nessun muro può trovare luogo perché nell'architettura allegorica di Rossi, la sua acropoli è sia sede del potere e del culto greco che si eleva dall'edificato per ruolo e posizione, sia rappresentazione della *polis* stessa di cui porta traccia nell'etimologia, e quindi di una «persona politica» che ha con il territorio una relazione di continuità⁷⁷. Quell'acropoli è poggiata su una nuova superficie liscia (fig. 11). Ottenuta con lo spruzzo di una bomboletta spray di vernice nera, è altro campo pittorico su cui poggeranno tutte le architetture di Rossi per far rilucere i suoi primigeni pezzi di un razionalismo archeologico e farli identificare dalla visione umana come parti di un *locus* in potenza. Superficie orizzontale ed emergenze che vi spiccano per resistere alla visione a distanza: sono queste le parti fondative dell'«architettura del territorio» di Rossi, l'una inscindibile e inconcepibile senza le altre.

Che sia gasometro, cinta di città di fondazione o piattaforma panoramica e difensiva, la figura del muro traversa le architetture del territorio di Rossi trovando tra il 1966 e il 1967 nuove declinazioni nei complessi residenziali di San Rocco, a Monza (con Giorgio Grassi), e del Gallaratese, a Milano. È in questi progetti che il muro diventa forma capace di elevare la parte più caduca della città e del territorio a nuovo elemento primario, configurato, tra i vari segni antropici significanti della terra, a partire da quelli capaci di cristallizzare qualsiasi genere di movimento: l'infrastruttura, sublimazione del complesso concetto di permanenza di Rossi, in equilibrio poetico tra fissità e movimento, unica parte vitale, «solide et durable» del tessuto, sia esso urbano o rurale, e dunque sua unica sintesi possibile in un'altra forma «imponente» dotata dello stesso valore dei monumenti. Nessuna esaltazione meccanicistica innerva le forme di Rossi perché il centro simbolico della sua architettura non è l'automobile che anzi viene sempre bandita nei suoi complessi residenziali, ma l'essere umano da accogliere in muri concepiti come infrastrutture che si distendono nel territorio: palcoscenico della civiltà, sono luoghi di incontro, scambio e movimento di individui raccolti in una comunità che vive in un'«isola di silenzio e riposo», una pausa nel denso fluire della vita e dell'urbanizzazione⁷⁸. Con sempre più forza si sta definendo la visione di un territorio fatto di parti diverse, tra cui, attività terziarie e commerciali sono improntate sul tumulto, ineluttabile condizione della contemporaneità, e i complessi residenziali sono invece incentrati su una quiete che si rifà al «rauco rantolio dell'antracite che viene versata dal contenitore di lamiera nella stufa, e il sordo schiocco con cui si accende la fiamma della lampada a gas»⁷⁹. È chiaro come nelle riflessioni di Rossi per la costruzione di un «misto di casa e monumento» agisca il concetto di tipo da lui identificato come invariante in grado di registrare ogni mutamento sociale e dunque

77. Sulla *polis* e l'acropoli, vedi Rossi 1966b, p. 156.

78. FAR, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, *Unità residenziale S. Rocco*, 1966, pp. 1-9, in part. p. 5.

79. BENJAMIN 1973, p. 56. La citazione compare anche in SAVI 1975, pp. 12-13.

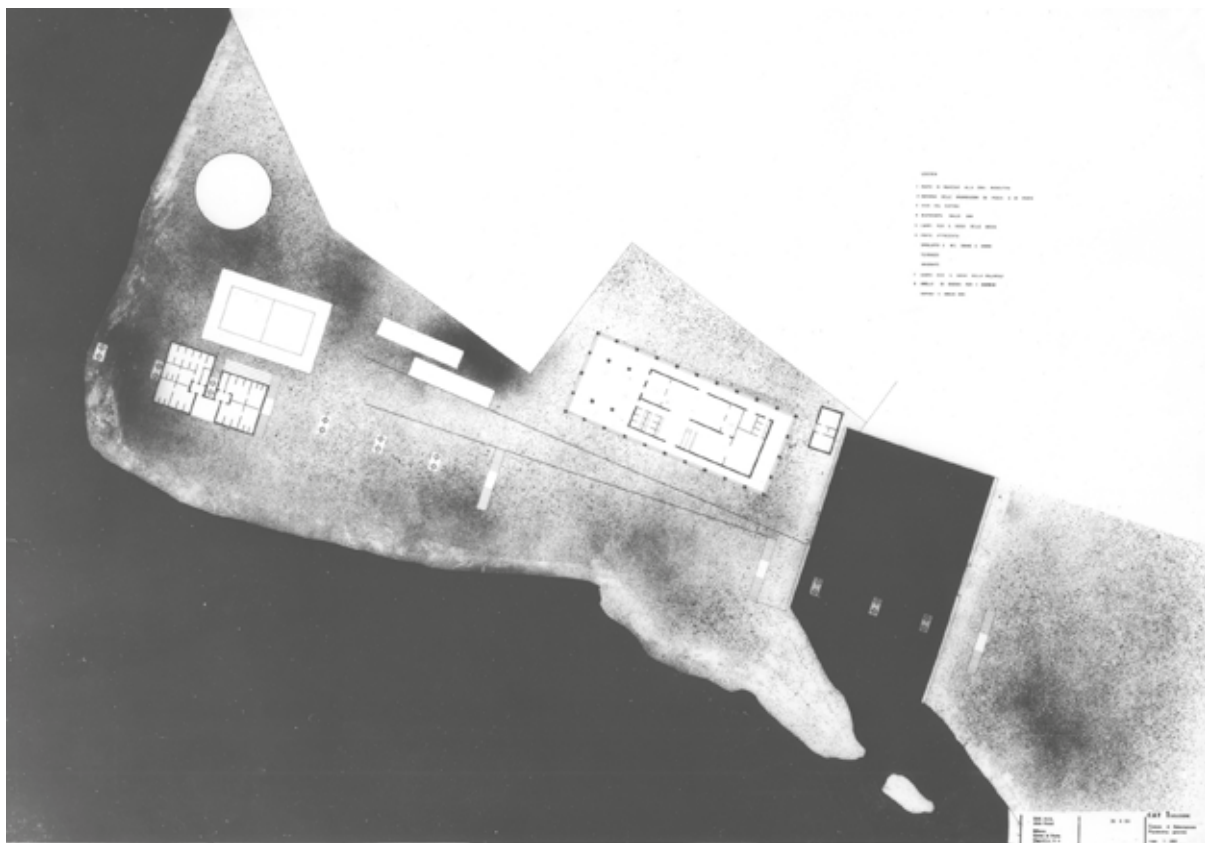


Figura 11. Aldo Rossi, progetto di attrezzature sportive, Abbiategrosso, 1964, pianta. Riproduzione fotografica, FAR. © Eredi Aldo Rossi.

elevato ad altra permanenza. Ma quel tipo non è oggetto di studio per verificare le modalità diverse di aggregazione degli alloggi, che anzi sono disegnati secondo una distribuzione che non può che essere tradizionale, persino «antica»⁸⁰, ma risulta determinato, sia esso a corte o a ballatoio, dalle forme continue di strutture murarie dalla valenza di infrastrutture territoriali.

A Monza, i tracciati organizzatori del territorio romano, i *limites* della centuriazione⁸¹, confini di proprietà concretizzati, già in epoca antica, in strade, diventano strutture murarie in calcestruzzo armato che racchiudono corti quadrate (figg. 12-14). Il fatto che l'infrastruttura si cristallizzi in strutture murarie di cui Rossi e Grassi rimarcano la continuità tanto nella rappresentazione in facciata quanto in quella del modello, è scelta decisiva in un'evocazione archeologica che non può accettare alcuna forma di ossatura così come affermatasi tra Otto e Novecento. Nella ricerca di Rossi di rivitalizzare il razionalismo con una contaminazione archeologica e civile, quelle strutture murarie sono immaginate come ordine territoriale incompiuto o alterato da un ideale trascorrere del tempo che sempre è necessario alla nascita di un monumento. Allora quelle strutture si sfrangono ai bordi, come Rossi sta rilevando nel suo studio sulla centuriazione veneta⁸², hanno leggere rotazioni e addensamenti che si concretizzano in corrispondenza di edifici pubblici, quelli che permangono nella visione realista di Rossi come espressioni massime della collettività e dunque emergenti dall'infrastruttura divenuta residenza. Quei muri tratteggiano la figura di un tessuto, di cui però è rovesciato il senso rispetto a quello tradizionale perché la parte costruita non è quella definita dai limiti, quella che non a caso Rossi aveva identificato come legata a un tempo breve, ma i limiti stessi, divenuti permanenze dal valore primario⁸³: una «maglia di disponibilità del territorio» che, sebbene idealmente «continua», è immaginata «notevolmente chiusa all'esterno» per creare una nuova unità che eleva il quartiere a borgo, nuovo luogo per la struttura policentrica del territorio⁸⁴.

Il muro del Gallaratese è un'altra infrastruttura dotata di un'«eccezionale dimensione» nella sua lunghezza idealmente indefinita per diventare acquedotto contemporaneo o viadotto che corre rettilineo nel territorio⁸⁵ (fig. 15). Il tipo, questa volta a ballatoio, s'informa in infrastruttura perché

80. FAR, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, *Unità residenziale S. Rocco*, 1966, pp. 1-9, in part. p. 7.

81. CASTAGNOLI 1958, p. 21. Fotocopie del libro sono conservate in GRI, ARP, 2/37.

82. GRI, ARP, 8/108, Aldo Rossi, Egle Trincanato, *Genesi, distribuzione e caratteri delle città venete e loro relazioni interne ed esterne al territorio della regione*, s.d., p. 8.

83. «Il sistema delle corti costituisce una forma base della città dove il sistema haussmanniano è capovolto e il pieno del blocco è sostituito dal vuoto della corte», spiega Rossi (ROSSI 1969a).

84. FAR, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, *Unità residenziale S. Rocco*, 1966, pp. 1-9, in part. pp. 2, 4.

85. Rossi 1969a.

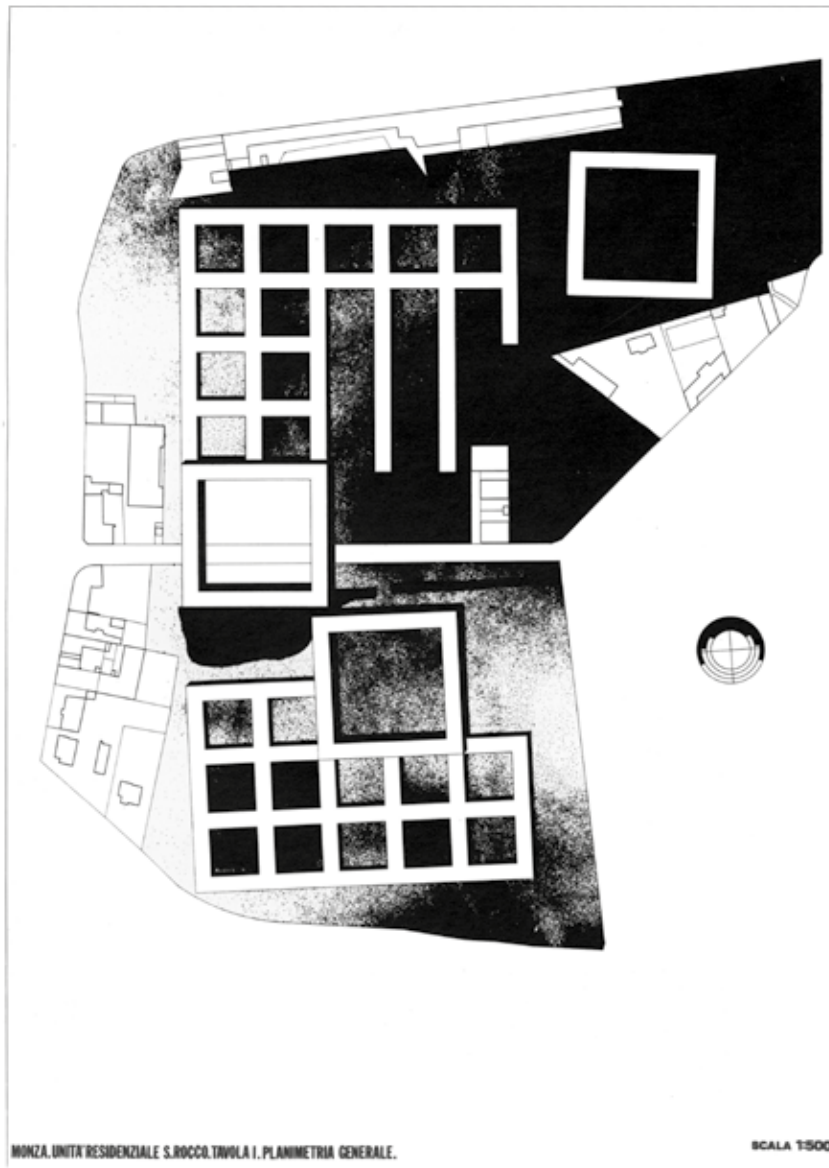
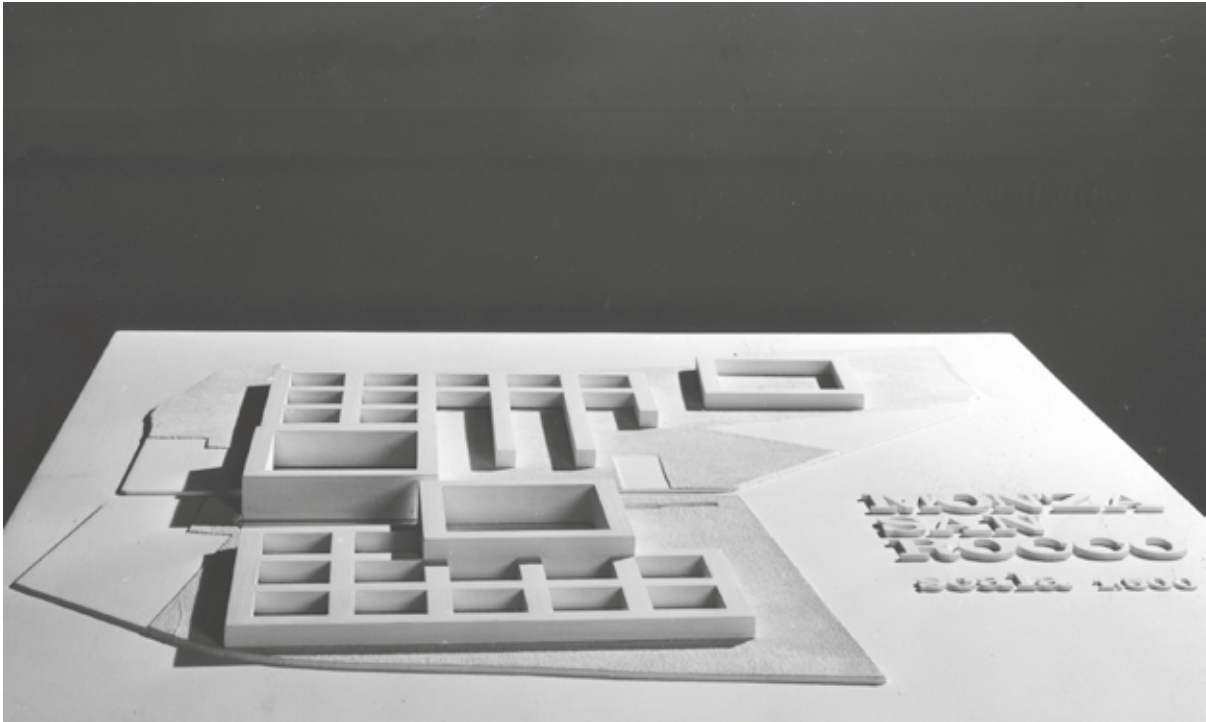


Figure 12-13. Aldo Rossi, Giorgio Grassi, progetto di concorso per il quartiere San Rocco, Monza, 1966. La pianta, a sinistra; la fotografia del modello, nella pagina successiva. Riproduzioni fotografiche, FAR. © Eredi Aldo Rossi, © Giorgio Grassi.



concepito come strada, così come strada è il portico del piano terra. In questa trasfigurazione del tipo, si potrebbe persino trovare una continuità con la strada kahniana che «vuole essere edificio»⁸⁶, comprimendo in un'unità infrastruttura ed edificio, città, territorio e monumento senza l'intermediazione di alcun tessuto: una nuova "locomotiva" o «treno»⁸⁷ che cristallizza il tipo in forma. Il fatto che quella forma sia elementare, unitaria e rettilinea sembra apparentarla alle barre da razionalismo convenzionale, analogia cui contribuisce anche il rivestimento della struttura in calcestruzzo armato in intonaco bianco. Eppure nulla è convenzionale in quella barra ridotta a forma che diventa invece il manifesto di un'esaltazione, o «razionalismo esaltato»⁸⁸, che investe tutte le

86. TENTORI 1960, p. 10.

87. FAR, *Lettera di Aldo Rossi a Fausto Rossi*, 23 giugno 1969.

88. ROSSI 1967, p. 11.

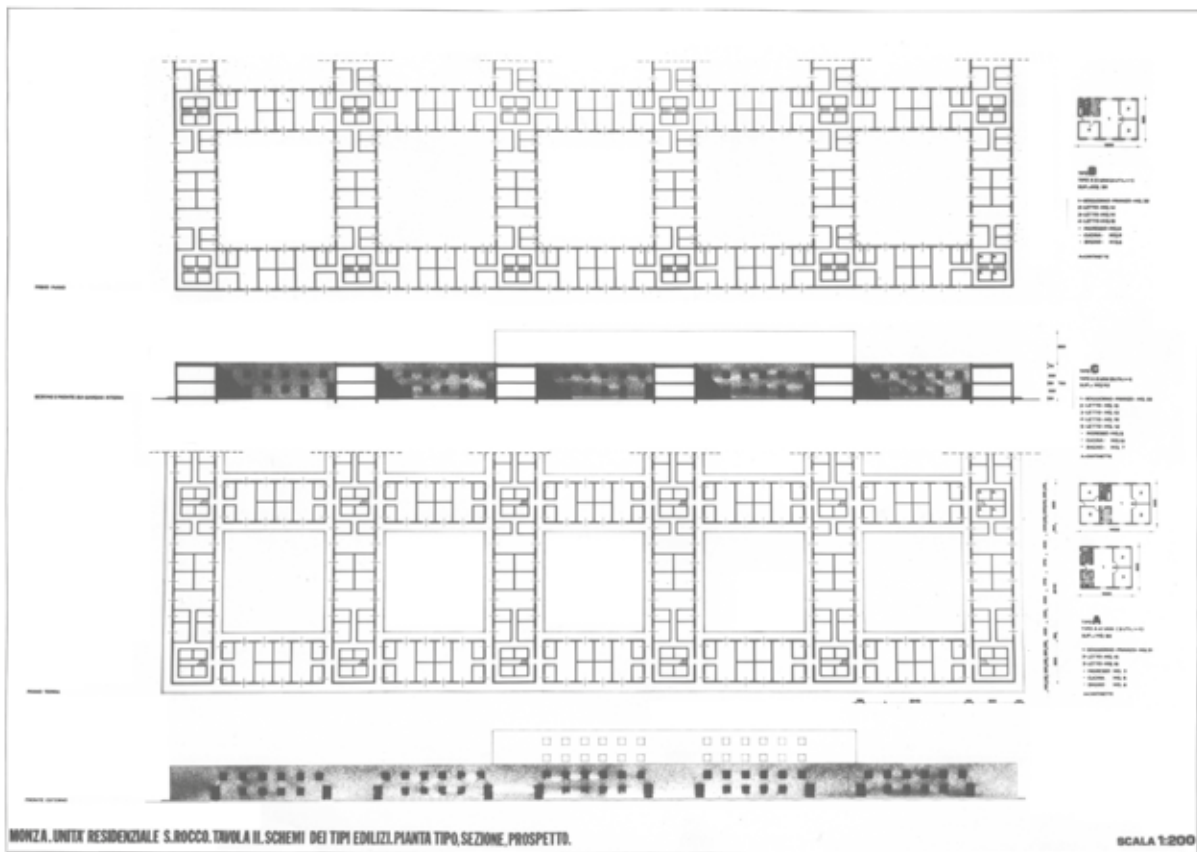


Figura 14. Aldo Rossi, Giorgio Grassi, progetto di concorso per il quartiere San Rocco, Monza, 1966, piante, facciata, sezione. Riproduzione fotografica, FAR. © Eredi Aldo Rossi, © Giorgio Grassi.



Figura 15. Aldo Rossi, quartiere Gallarate 2, Milano, 1967-1974, fotografia. FAR. © Eredi Aldo Rossi.

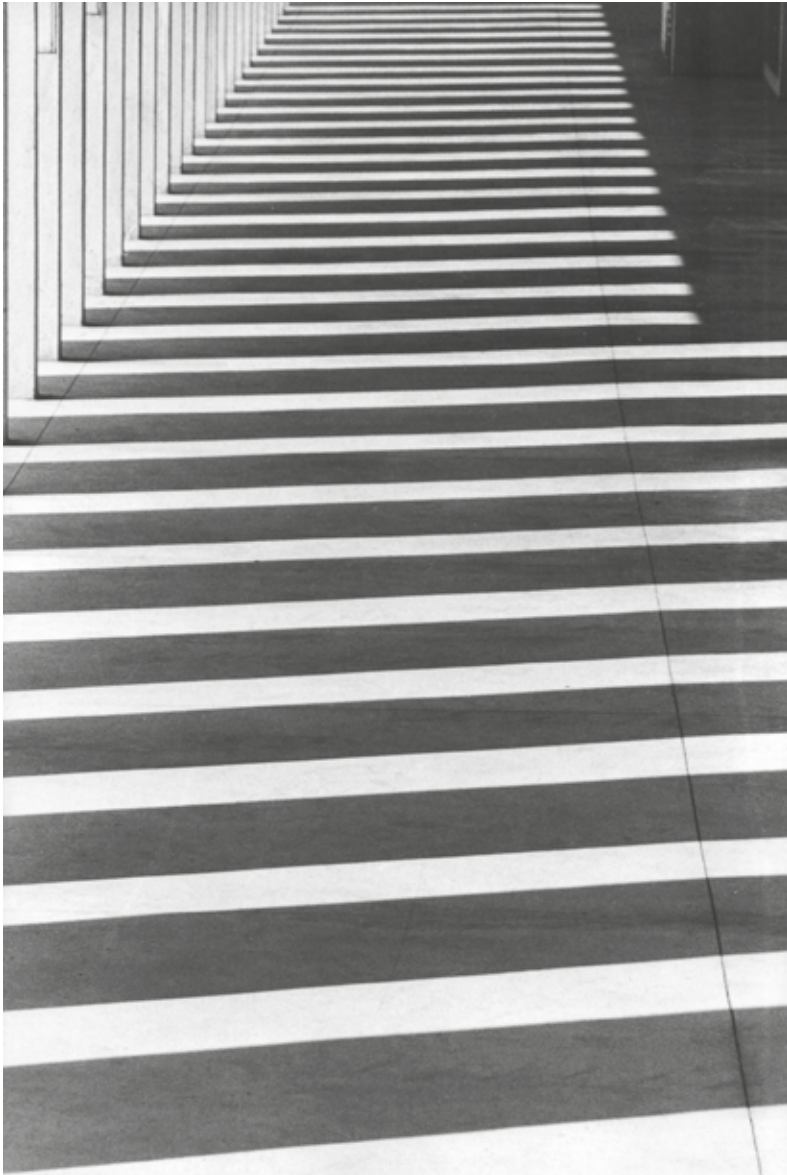


Figura 16. Aldo Rossi, quartiere Gallarate 2, Milano, 1967-1974, fotografia del portico. FAR. © Eredi Aldo Rossi.

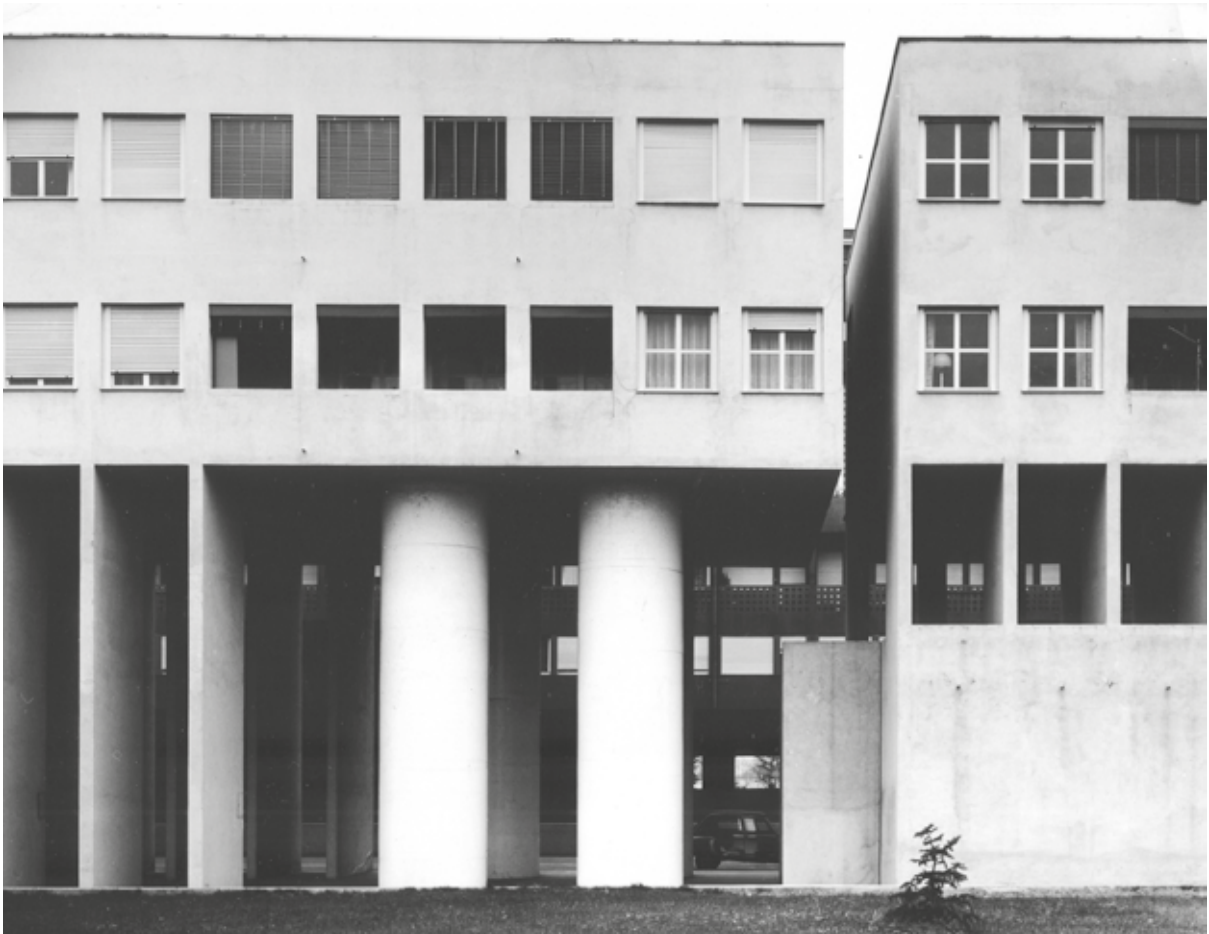


Figura 17. Aldo Rossi, quartiere Gallarate 2, Milano, 1967-1974, fotografia. FAR. © Eredi Aldo Rossi.

sue parti, dall'«eccezionale dimensione» dei suoi 185 metri di lunghezza alla configurazione della struttura attentamente calibrata per partecipare all'evocazione infrastrutturale. Al piano terra, i consueti pilastri sono sostituiti da muri di 3,80 metri di lunghezza e raddoppiati rispetto alle ragioni strutturali per creare una scansione di luce e ombra alla scala del territorio, interrotta da quattro grandiosi cilindri in corrispondenza di uno dei giunti di dilatazione, anch'esso esaltato in fessura larga un metro (figg. 16-17). «Ho misurato le colonne e i setti sui grandi ponti dell'autostrada»⁸⁹, spiega Rossi con lo sguardo rivolto a quelle infrastrutture che a partire dalla fine degli anni Cinquanta avevano iniziato a traversare il territorio, dall'autostrada del Sole a quella dei Fiori, per riligare gli estremi dell'Italia. Ai piani superiori, la scansione della struttura viene controllata per riprodurre l'immagine di un muro aperto da una sequenza regolare di finestre quadrate, diventando il *limes* del complesso residenziale di Carlo Aymonino, verso un nuovo prato verde del territorio. Ed è lì che si «aspetta che la nebbia cresca tra cilindro e pilastro, sbalzo e trave», per nascondere ogni eventuale e futura informe urbanizzazione⁹⁰.

Un ultimo e decisivo atto della costruzione dell'«architettura del territorio» di Rossi viene messo in scena nella campagna milanese, a Sannazzaro de' Burgondi, per il concorso indetto nel 1967 per un Centro di vita con residenze e attività commerciali. I nuovi «elementi primari» sono «monumenti moderni»⁹¹ protetti dai muri di preesistenze storiche e di nuovi edifici residenziali, e le cui proporzioni e composizioni sono calibrate per conferire loro un'aura rurale (figg. 18-19). Il mercato è fienile con alti pilastri a pianta quadrata coronati da un prisma triangolare. La fontana è evocazione di silos, con due grandiose colonne coronate dal solito prisma. Fienile e silos si riferiscono alla forma del tempio, non a quella del ristorante di Abbiategrasso, ma alla sua origine di capanna rustica⁹², declinando il monumento secondo la solennità delle permanenze rurali e creando un nuovo legame simbolico nel «corpo inseparabile». I monumenti sono poggiati su blocchi di porfido che, appartenenti alla tradizione lombarda, creano un campo cromatico intenso, un nuovo piano astratto, dopo quello del prato, rappresentato in prospettiva con linee equivalenti a quelle che segnano il suolo delle *Muse inquietanti*. Quelle linee non sono solo espediente grafico. Esse conferiscono al piano rossiano il valore di nuovo palcoscenico per la costruzione di una narrazione incentrata sull'incontro di individui in una nuova collettività che osserva e si identifica nei «monumenti moderni». Il piano liscio e indifferente a qualsiasi topografia, esplicita la visione metafisica di una silenziosa superficie su cui sono poggiati

89. Rossi 1972b.

90. Lettera di Aldo Rossi a Carlo Aymonino, 3 luglio 1972, citata in CONFORTI 1981, p. 123.

91. GRI, ARP, 6/71, Aldo Rossi, *Impostazione generale*, s.d., pp. n.n.

92. GARGIANI 2020b, p. 33.

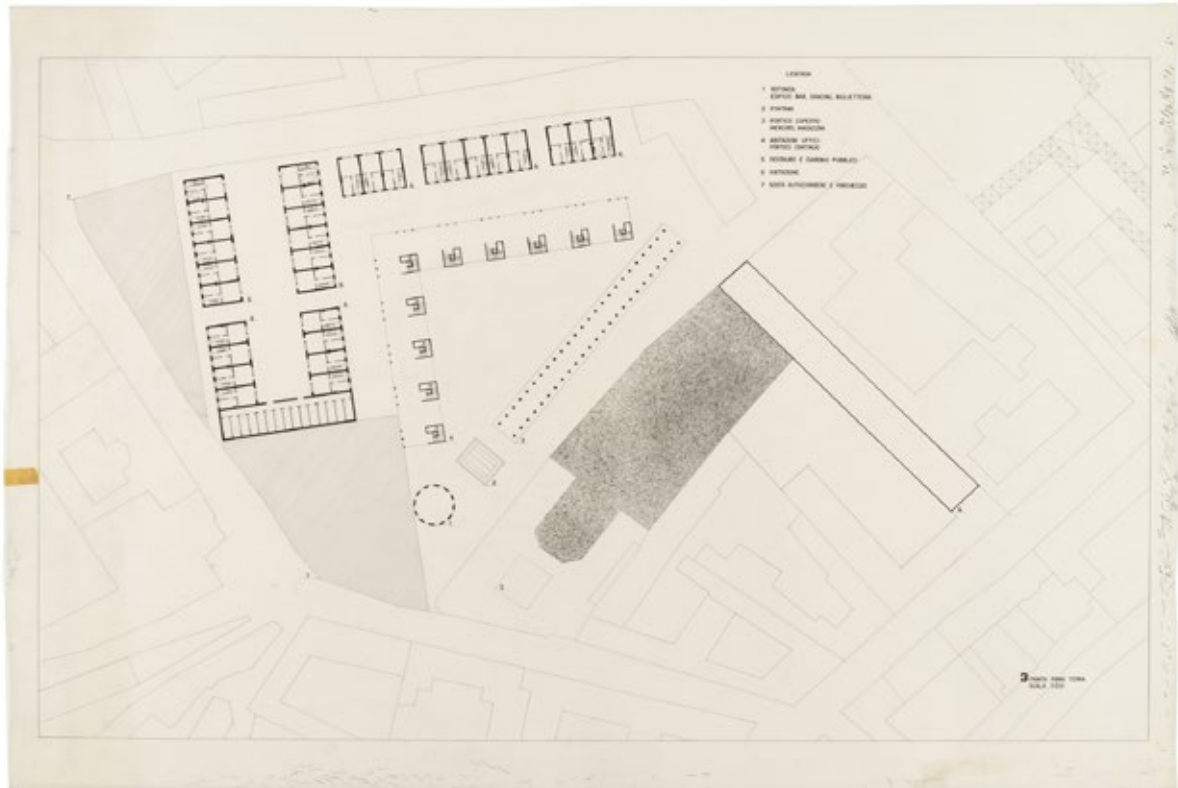


Figura 18. Aldo Rossi, progetto di concorso per un Centro di vita, Sannazzaro de' Burgondi, 1967, pianta. Aldo Rossi fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal. © Eredi Aldo Rossi.



Figura 19. Aldo Rossi, progetto di concorso per un Centro di vita, Sannazzaro de' Burgondi, 1967, veduta. MAXXI. © Eredi Aldo Rossi.

Nella pagina 120, figura 20. Aldo Rossi,
La grande torre, 1973. Collezione Fabio
Reinhart. © Eredi Aldo Rossi.

«elementi primari» permanenti e vitali in grado di definire i punti fissi della struttura e della memoria del territorio. Il motto del progetto, «Ordet», citazione dell'omonimo film di Carl Theodor Dreyer di cui Rossi possiede il libretto pubblicitario in lingua originale⁹³, costruisce una continuità tra il piano liscio rossiano e il «piano lungo» delle riprese del film usato per creare «una sorta di insieme, di unità, che permette agli attori di vivere i rapporti più intensamente»⁹⁴, e infine celebrare l'intensità e la profondità della vita, quella con cui si chiude la pellicola – «la vita, la vita» sono le ultime parole pronunciate da Inger – e quella cui è dedicato il concorso per Sannazzaro de' Burgondi.

Il piano di Rossi diventa, a partire dal 1968, superficie da applicare alla città. Nel suo procedere logico ed esaltato, Rossi propone di distruggere il tessuto o di conservarlo come «città-museo»⁹⁵, quanto di più distante sta invece mettendo a punto nello stesso periodo Saverio Muratori nella sua lettura del territorio a partire dal ruolo decisivo del tessuto come sua parte permanente e significante⁹⁶. La nebbia delle visioni poetiche di Rossi si concretizza in una superficie che è l'inevitabile conseguenza di una visione teorica improntata sulle permanenze vitali. La città è ormai rarefatta in luoghi significanti e realisti, pezzi diversi, distinti e discontinui privi del tessuto urbano, ma rilegati dal supporto di una terra liscia e continua per la costruzione di una visione che è collage artistico: un'addizione di parti che non si perdono nella «composizione del quadro» perché accostate su un piano analogo a quello del *Campo Marzio* piranesiano⁹⁷. I «nuovi eventi»⁹⁸ che quel piano accoglierà per non arrestare l'inevitabile urbanizzazione non potranno che essere altri fatti significanti, singolari e limitati: forme distese in orizzontale con portici e ballatoi, come estreme evocazioni dell'infrastruttura, e con forme «tirate su»⁹⁹, come rappresentazioni sintetiche di edifici pubblici (fig. 20). Se mai vi saranno ancora tracce di nebbia nella composizione metaforica di «elementi primari», quelle saranno applicate sulle finestre, unici pezzi a essere velati per far emergere dalla superficie astratta del territorio forme «solides et durables» che travalicano tempo e funzioni come quelle delle pitture giovanili di Rossi, esplicitandone l'essenza di pura memoria.

93. GRI, ARP, 18b.

94. DREYER 1964, p. 444.

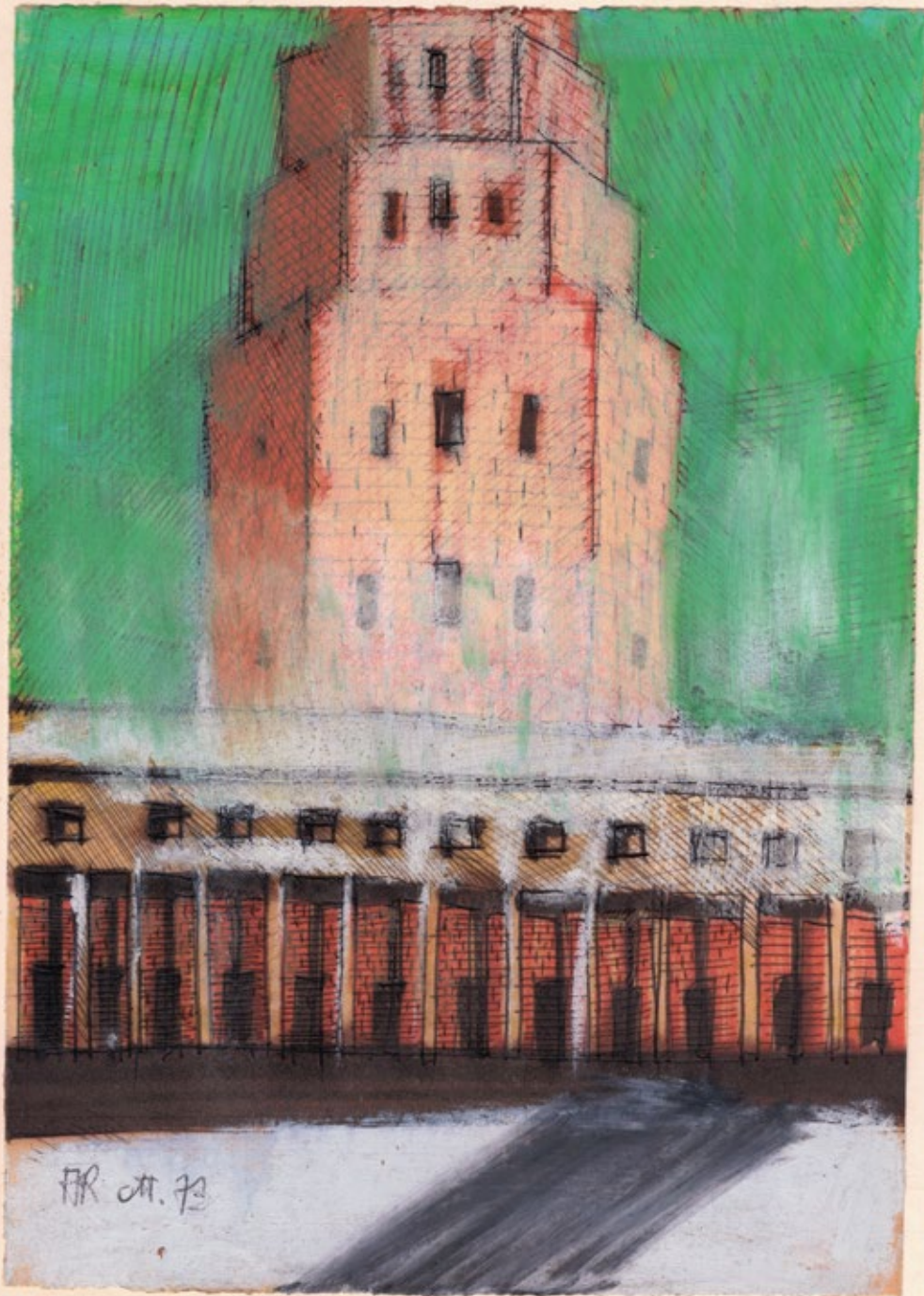
95. ROSSI 1968, p. 43.

96. MURATORI 1967.

97. Vedi ROSSI 1969b, p. 10.

98. Vedi ROSSI 1968, p. 42.

99. L'espressione era usata da Rossi per rafforzare alcune parti dei suoi disegni. Fabio Reinhart, intervista con Beatrice Lampariello, 28 maggio 2021.



La grande torre

AluRoni 73

Bibliografia

- ANDRIELLO 1958 - D. ANDRIELLO, *Paesaggio urbanistico*, in *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, Atti del VI Convegno Inu (Lucca, 9-11 novembre 1957), Castaldi, Roma 1958, pp. 209-215.
- AQUARONE 1961 - A. AQUARONE, *Grandi città e aree metropolitane*, Zanichelli, Bologna 1961.
- ASSUNTO 1976 - R. ASSUNTO, *Paesaggio - Ambiente - Territorio. Un tentativo di precisazione concettuale*, in «Bollettino CISA», 1976, XVIII, pp. 45-48.
- AURELI 2007 - P.V. AURELI, *The difficult whole: typology and the singularity of the urban event in Aldo Rossi's early theoretical work, 1953-1964*, in «Log», 2007, 9, pp. 39-61.
- AURELI 2016 - P.V. AURELI, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.
- BENJAMIN 1973 - W. BENJAMIN, *Un'infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1973.
- BONFANTI 1970 - E. BONFANTI, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in «Controspazio», 1970, 10, pp. 19-28.
- CANELLA 1998 - G. CANELLA, *Sul gusto del giovane Aldo*, in S. FARINATO (a cura di), *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 19-24.
- CASTAGNOLI 1958 - F. CASTAGNOLI, *Le ricerche sui resti della centuriazione*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Roma 1958.
- CATTANEO 1931 - C. CATTANEO, *La città: considerata come principio ideale delle istorie italiane*, Vallecchi, Firenze 1931.
- CERUTTI 1951 - E. CERUTTI, *Architettura spontanea. Ordinamento e allestimento*, in «Metron», VI (1951), 43, pp. 38-40.
- CHABOT 1948 - G. CHABOT, *Les villes, aperçu de géographie humaine*, Collection Armand Colin, Paris 1948.
- CONFORTI 1981 - C. CONFORTI, *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi 1967-1972*, Officina Edizioni, Roma 1981.
- DAL CO 1999 - F. DAL CO (a cura di), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, The Getty Research Institute, Milano, Los Angeles 1999.
- DE CARLO 1962 - G. DE CARLO, *Relazione di sintesi*, in *Relazione del seminario «La nuova dimensione della città. La città regione»*, Atti del seminario *La nuova dimensione della città. La città regione* (Stresa, 19-21 gennaio 1962), ILSES, Milano 1962, pp. 137-209.
- DE MAIO, FERLENGA, MONTINI ZIMOLO 2014 - F. DE MAIO, A. FERLENGA, P. MONTINI ZIMOLO (a cura di), *Aldo Rossi, la storia di un libro. L'architettura della città, dal 1966 ad oggi*, Il Poligrafo, Padova 2014.
- DREYER 1964 - C. DREYER, *Cinque film*, Einaudi, Torino 1967.
- DURBIANO, ROBIGLIO 2003 - G. DURBIANO, M. ROBIGLIO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli Editore, Roma 2003.
- GARGIANI 2020a - R. GARGIANI, *Razionalismo emozionale per l'identità democratica nazionale 1945-1966*, Skira Editore, Milano 2020.
- GARGIANI 2020b - R. GARGIANI, *Razionalismi esaltati, nostalgici, radicali 1967-1973*, Skira Editore, Milano 2020.
- GEDDES 1925 - P. GEDDES, *The Valley Plan of Civilization*, in «The Survey», 1925, 54, pp. 288-290, 322-325.
- GOTTMANN 1961 - J. GOTTMANN, *Megalopolis. The urbanized northeastern seaboard of the United States*, The Twentieth Century Fund, New York 1961.

- GREGOTTI 1965 - V. GREGOTTI, *La forma del territorio*, in «Edilizia moderna», 1965, 87-88, pp. 1-146.
- GRUPPO TAM TAM 1953-1954 - GRUPPO TAM TAM, *Esempi di architettura equatoriale: Camerun*, in «Casabella continuità», 1953-1954, 199, pp. 12-18.
- GUTKIND 1955 - E. GUTKIND, *L'ambiente in espansione. La fine delle città. Il sorgere delle comunità*, Edizioni di Comunità, Milano 1955.
- LAMPARIELLO 2014 - B. LAMPARIELLO, *Progetti e contributi teorici di Rossi, 1962-63: verso la fondazione di una «metodologia scientifica» per l'«architettura della città»*, in DE MAIO, FERLENGA, MONTINI ZIMOLO 2014, pp. 109-122.
- LAMPARIELLO 2017 - B. LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga» 1950-1973*, Quodlibet, Macerata 2017.
- LAMPARIELLO 2020 - B. LAMPARIELLO, *Processi creativi del collage di Rossi: comporre e disporre*, in «Piano B. Arti E Culture Visive», 2020, 4, pp. 16-38. <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/10528>.
- LOBSINGER 2006 - M.L. LOBSINGER, *The New Urban Scale in Italy. On Aldo Rossi's L'architettura della città*, in «Journal of Architectural Education», 2006, 3, pp. 28-38.
- LOBSINGER 2014 - M.L. LOBSINGER, *Città, Periferia, Territorio*, in DE MAIO, FERLENGA, MONTINI ZIMOLO 2014, pp. 71-75.
- LUKÀCS 1950 - G. LUKÀCS, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950.
- LUNATI 2020 - A. LUNATI, *Ideas of Ambiente. History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan 1881-1969*, Park Books, Zürich 2020.
- MARX 1956 - K. MARX, *Forme che precedono la produzione capitalistica*, Edizioni Rinascita, Roma 1956.
- MUMFORD 1957 - L. MUMFORD, *La nascita della città regionale*, in «Comunità», 1957, 55, pp. 73-75.
- MURATORI 1967 - S. MURATORI, *Territorio e civiltà*, Centro studi di storia urbanistica, Roma 1967.
- PICCINATO, QUILICI, TAFURI 1962 - G. PICCINATO, V. QUILICI, M. TAFURI, *La città territorio. Verso una nuova dimensione*, in «Casabella continuità», 1962, 270, pp. 16-19.
- QUARONI, DE CARLO, VITTORIA 1960 - L. QUARONI, G. DE CARLO, E. VITTORIA, *Tavola rotonda*, in «Urbanistica», 1960, 32, pp. 6-8.
- ROGERS 1952 - E.N. ROGERS, *Carattere e stile*, 1952, in E.N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 215-218.
- ROSSI 1956 - A. ROSSI, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*, in «Società», 1956, 3, pp. 474-493.
- ROSSI 1961a - A. ROSSI, *La città e la periferia*, in «Casabella continuità», 1961, 253, pp. 23-26.
- ROSSI 1961b - A. ROSSI, *L'esperienza inglese e i nuovi problemi urbanistici*, in «Casabella continuità», 1961, 250, pp. 13-14.
- ROSSI 1961c - A. ROSSI, *L'uomo della metropoli* (recensione a W. Hellpach, *L'uomo della metropoli*, Milano, 1960), in «Casabella continuità», 1961, 258, pp. 22-25.
- ROSSI 1962 - A. ROSSI, *Nuovi problemi*, in «Casabella continuità», 1962, 264, pp. 2-7.
- ROSSI 1963 - A. ROSSI, *Un piano per Vienna* (recensione a R. Rainer, *Planungskonzept Wien*, Wien, 1963), in «Casabella continuità», 1963, 277, pp. 3-20.
- ROSSI 1966a - A. ROSSI, *I piani regolatori della città di Milano*, in *La pianificazione territoriale urbanistica nell'area milanese*, Atti del seminario tenuto nel corso di Pianificazione territoriale urbanistica (Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 14-16 maggio 1964), Marsilio, Padova 1966, pp. 45-55.

- ROSSI 1966b - A. ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
- ROSSI 1967 - A. ROSSI, *Introduzione*, in É.-L. BOULLÉE, *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1967, pp. 7-24.
- ROSSI 1968 - A. ROSSI, *Che fare delle vecchie città?*, in «Il Confronto», 1968, 2, pp. 41-43.
- ROSSI 1969a - A. ROSSI, *Quaderno azzurro*, 5 dicembre 1969, 3, in DAL CO 1999, s.n.p.
- ROSSI 1969b - A. ROSSI, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in M. BRUSATIN (a cura di), *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 31 agosto-9 novembre 1969), Grafiche Giorgio Paroni, Castelfranco Veneto 1969, pp. 7-15.
- ROSSI 1970a - A. ROSSI, *Quaderno azzurro*, 26 gennaio 1970-30 dicembre 1970, 4, in DAL CO 1999, s.n.p.
- ROSSI 1970b - A. ROSSI, *Caratteri urbani delle città venete*, in *La città di Padova*, Officina Edizioni, Roma 1970, pp. 419-490.
- ROSSI 1972a - A. ROSSI, *La costruzione della città*, in *Milano 70/70*, Edi stampa, Milano 1972, pp. 77-83.
- ROSSI 1972b - A. ROSSI, *Quaderno azzurro*, novembre 1972-31 dicembre 1972, 14, in DAL CO 1999, s.n.p.
- ROSSI 1985 - A. ROSSI, *Paesaggio urbano*, in M. PENELOPE (a cura di), *Sironi. Opere 1902-1960*, Mondadori, De Luca, Roma 1985, pp. 47-49.
- ROSSI ET ALII 1967 - A. ROSSI, E. MATTIONI, G. POLESELLO, L. SEMERANI, *Città e territorio negli aspetti funzionali e figurativi della pianificazione continua*, in *Atti del X Congresso Inu* (Trieste, 14-16 ottobre 1965), INU, Ancona 1967, pp. 49-62.
- ROSSI, POLESELLO, TENTORI 1960 - A. ROSSI, G. POLESELLO, F. TENTORI, *Il problema della periferia nella città moderna*, in «Casabella continuità», 1960, 241, pp. 39-55.
- ROSSI, SEMERANI, TINTORI 1961 - A. ROSSI, L. SEMERANI, S. TINTORI, *Risposte a 6 domande (Inchiesta su "quindici anni di architettura italiana")*, in «Casabella continuità», 1961, 251, pp. 29-32.
- ROSSI, TINTORI 1960 - A. ROSSI, S. TINTORI, *Aspetti urbanistici del problema delle zone arretrate in Italia e in Europa*, in CENTRO NAZIONALE DI PREVENZIONE E DIFESA SOCIALE (a cura di), *Problemi sullo sviluppo delle aree arretrate*, Il Mulino, Bologna 1960, pp. 243-293.
- SAMONÀ 1959a - G. SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Laterza, Bari 1959.
- SAMONÀ 1959b - G. SAMONÀ, *La nuova dimensione della città*, in D. ANDRIELLO (a cura di), *Urbanistica: conversazioni*, DAPCO, Roma 1959, pp. 56-61.
- SAVI 1975 - V. SAVI, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli Editore, Milano 1976.
- SERENI 1956 - E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario in Italia*, Laterza, Bari 1956.
- TENTORI 1960 - F. TENTORI, *Ordine e forma nell'opera di Louis Kahn*, in «Casabella continuità», 1960, 241, pp. 2-17.
- TENTORI 1962 - F. TENTORI, *Il piano regolatore di Philadelphia*, in «Casabella continuità», 1962, 260, pp. 5-6.
- VASUMI ROVERI 2010 - E. VASUMI ROVERI, *Aldo Rossi e L'Architettura della città*, Umberto Allemandi & Co., Torino 2010.
- VENTURI 1926 - L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.
- WRIGHT 1932 - F.L. WRIGHT, *The disappearing city*, William Farquhar Payson, New York 1932.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
Anno VIII (2021) n. 16
ISSN 2384-8898
archistor.unirc.it
direttivo.archistor@unirc.it

